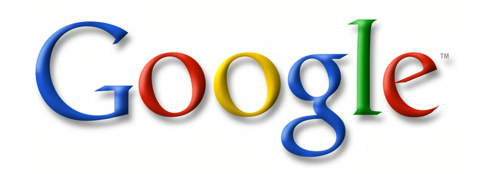


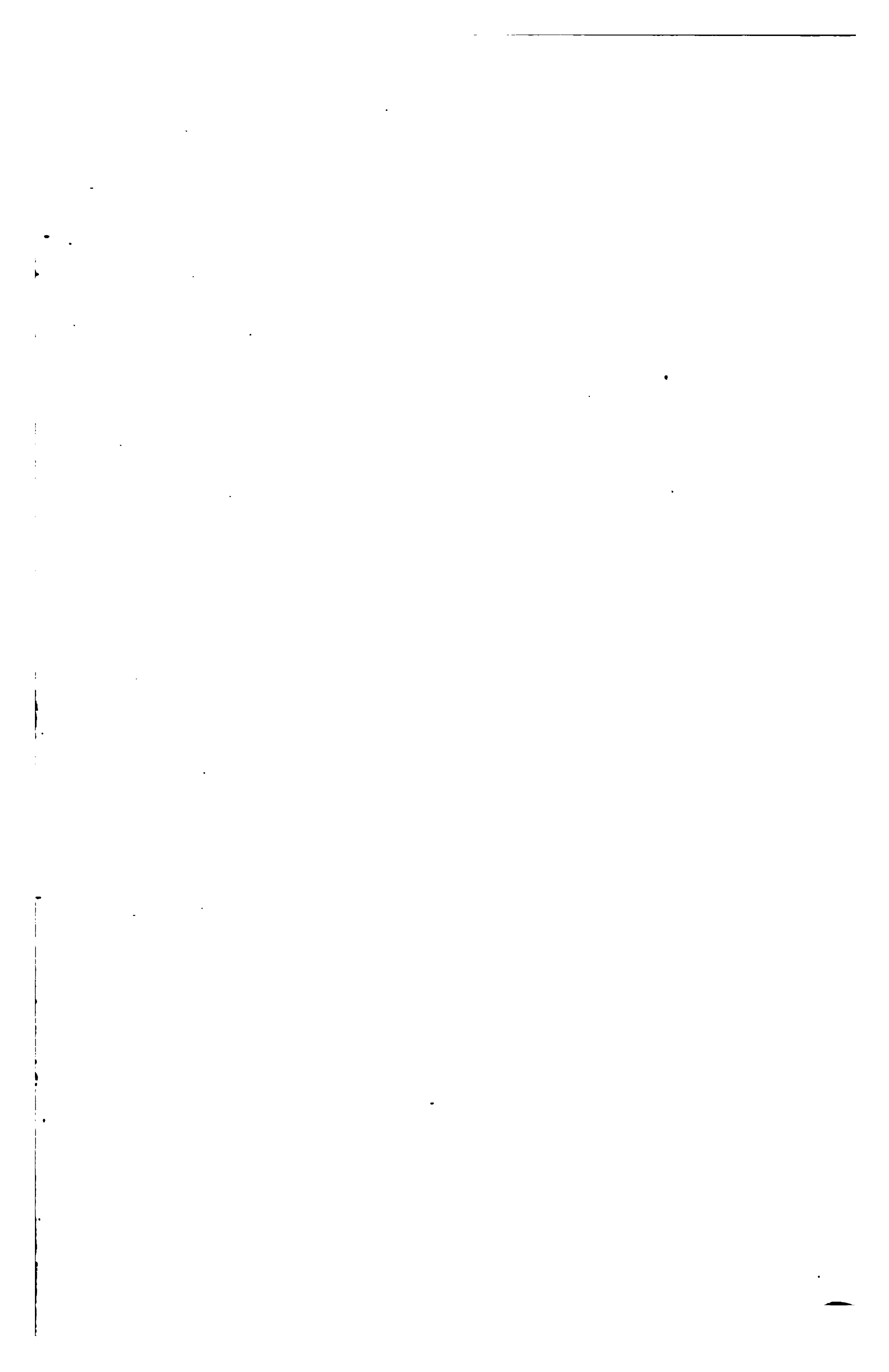
1,75

GUIDE

DE

L'ART CHRÉTIEN.

POITIERS. — TYPOGRAPHIE DE HENRI OUDIN.





F. Angelico, Perugin, Raphaël, etc.

Imprimerie photoglyptique de Goupil et Cie.

MODÈLES D'EXPRESSION.

GUIDE

DE

L'ART CHRÉTIEN

ÉTUDES

D'ESTHÉTIQUE ET D'ICONOGRAPHIE

PAR

LE Cte DE GRIMOUARD DE SAINT-LAURENT,

COMMANDEUR DE L'ORDRE DE PIE IX.

TOME VI.

PARIS

LIBRAIRIE ARCHÉOLOGIQUE DE DIDRON

RUE SAINT-DOMINIQUE-SAINT-GERMAIN, 23.

POITIERS

HENRI OUDIN, LIBRAIRE-ÉDITEUR

RUE DE L'ÉPERON, 4.

1875

LETTRES

DE

MONSEIGNEUR NOCELLA

SECRÉTAIRE DE NOTRE TRÈS-SAINT PÈRE PIE IX.

Significationem et pignus obsequii et reverentiæ tuæ benigno et benevolo animo excepit, Sanctissimus Pater Pius IX, respiciens tum pietatis affectum quem tuæ litteræ die 8 elapsi octobris datæ præferebant, tum donum ex eo affectu oblatum operis a te elucubrati, cui titulum « *Guide de l'Art chrétien,* » apposuisti. Ii porro præclari sensus, qui tuis iisdem litteris expressi erant, oblationem tuam apud Ipsum egregie commendarunt, cum probe ostenderent Sanctissimo Domino te curas tuas in id convertisse ut Christianæ artis proprium dignumque munus legentibus traderes, atque ita efficeres ut ex labore a te suscepto salutaris utilitatis fructum illis redundaret. Jamvero ut hoc tuum pium studium et eximia voluntas tibi non minus apud Deum, quam aliis ad quos tua scripta pervenient prodesse possint, præsertim hoc tempore, quo ad errores et vitia promovenda tot instrumenta adhibentur, id sanctissimus Pater omnibus votis exoptat, ac gratulans tibi quod tui ingenii vires ad dignum salutaremque finem conferre tibi proposueris, Apostolicam quam postulasti Benedictionem in paternæ suæ dilectionis gratique animi testimonium ac in divinis præsidii auspicium tibi amanter impertivit.

Jucundum autem mihi est hac occasione tibi meæ observantiæ, etc.

Romæ, die 16 aprilis, an. 1873.

CAROLUS NOCELLA,
Sanctissimi Domini ab epistolis latinis.

Quæ ad Sanctissimum Dominum abs te allatæ sunt officiosæ litteræ, et postrema duo volumina operis inscripti : *Guide de l'Art chrétien*, quæ eisdem juncta misisti jucunde animum ejus affecerunt. Nam præterquam quod novum hoc testimonium obsequiosæ dilectionis tuæ per se gratum existebat illud etiam delectavit Sanctitatem Suam quod ad exitum perduxeris laboriosum opus a te susceptum, ut pietatis simul et bonarum artium cultorum utilitati consuleres. Nec vero dubitat, quin propter

scribentis animum et argumenti rationem jucunda sibi ejus operis lectio futura sit, si qua curarum intermissio siverit oblatorum voluminum aliquam partem delibare. Itaque tibi ministerio meo gratias agit eoque majores quo majus et auctius munus tuum esse voluisti, adjectis largitionibus, in quibus dandis in te pia liberalitas enituit, qualis tibi scribenti fuit in reticendo modestia. Interim bona omnia a Deo adprecatus Pater Beatissimus tibi tuisque Apostolicam Benedictionem, quam flagitas, peramanter impertit.

Ego vero Pontificio perfunctus mandato datam opportunitatem libenter amplector profitendi tibi sinceram existimationem et observantiam meam, ac sum ex animo, etc.

Romæ, die 7 novembris 1874.

Carolus NOCELLA,
Sanctissimi Domini ab epistolis latinis.

Notre Saint Père Pie IX a bien volontiers accueilli l'expression et le gage que vous lui avez offert de vos respectueux hommages, par votre lettre du 8 octobre dernier, et par le don de l'ouvrage que vous avez composé, sous le titre de *Guide de l'Art chrétien.* Les sentiments élevés que vous exprimez dans votre lettre, étaient de nature, par eux-mêmes, à faire valoir votre offrande ; attestant à Sa Sainteté que vous aviez mis tous vos soins à présenter l'Art chrétien sous son vrai jour, et conformément à l'objet qui lui est propre, afin d'obtenir, par ce moyen, que votre travail eût des effets salutaires. Que vos pieux efforts et votre bonne volonté puissent donc profiter devant Dieu, et à vous-même, et à tous ceux à qui vos écrits parviendront. C'est à désirer, particulièrement dans le temps actuel, où tout est mis en œuvre pour la propagation de l'erreur et du vice. C'est là ce que le Très-Saint Père appelle de tous ses vœux ; et, vous félicitant d'avoir appliqué vos études à la poursuite d'un but vraiment bon et utile, il vous a cordialement accordé, en témoignage de son affection paternelle, de sa gratitude, et comme gage de l'assistance divine, sa bénédiction apostolique, que vous lui avez demandée.

Pour moi, il m'est agréable, à cette occasion, etc.

Rome, 16 avril 1873.

Notre Très-Saint Père a reçu, avec une grande satisfaction, la lettre que vous lui avez adressée, dans un pieux sentiment, avec les deux derniers volumes de l'ouvrage que vous avez publié, sous le titre de *Guide de l'Art chrétien.* Outre, en effet, que ce nouveau témoignage de votre respectueuse affection lui était agréable en lui-même, Sa Sainteté s'est réjouie que vous ayez conduit à son terme l'œuvre laborieuse que vous aviez entreprise, dans le double but d'entretenir la piété, et de vous rendre utile à ceux qui cultivent les beaux-arts. Il ne doute pas, eu égard aux sentiments de l'auteur, et à la nature du sujet, que la lecture ne lui en soit agréable, si, au milieu des soins qui l'occupent, il peut trouver assez de loisir pour parcourir quelque partie des volumes qui lui sont offerts. C'est pourquoi il vous remercie par mon entremise....

Pour moi, etc.....

Rome, le 7 novembre 1874.

LETTRES
DE
MONSEIGNEUR L'ÉVÊQUE DE POITIERS.

Mon grand vicaire avait raison : il fallait faire ce livre; et, avec la grâce de Dieu, votre promesse sera tenue : vous le ferez.

Je viens de parcourir les diverses parties du premier volume, et j'ai hâte de vous remercier et de vous féliciter. Ce n'est point une œuvre commune : l'esthétique et l'iconographie vous conduisent à traiter les plus intéressantes et les plus utiles questions littéraires, morales et sociales. Vous inspirez l'amour de l'honnête, du vrai, du beau; et, tandis que tant d'autres abaissent le christianisme en le naturalisant, vous élevez la nature en la christianisant....

Vous ne douterez jamais, etc.

† L.-É., *évêque de Poitiers.*

6 octobre 1872.

Vous avez mené à fin une œuvre laborieuse, difficile, importante. Les juges les plus compétents, et ceux que, en cette matière, on doit nommer les maîtres, ont loué votre travail. Ils y admirent non-seulement les connaissances variées et étendues de l'érudit, mais la très-remarquable sagacité de l'observateur, jointe à cette hauteur de vue et à cette sûreté de jugement, qui sont le privilége des vrais savants chrétiens. Je n'ai qu'à souscrire à des éloges trop unanimement décernés, pour n'être pas mérités.

J'y ajouterai celui-ci : qu'en dehors même de toute question d'histoire et d'esthétique, vous venez de rendre, en publiant votre *Guide de l'Art chrétien*, un éminent service au public religieux et au clergé. Après ce grand et capital ouvrage, que saint Grégoire le Grand appelait l'art des arts, et qui consiste à former les âmes à la ressemblance de Dieu, en les modelant sur Jésus-Christ, son image première et essentielle, il n'est pas sur la terre d'œuvre plus relevée et plus noble que celle de ces hommes qui, ayant, comme dit l'Écriture, « le sens et la passion de la beauté » (Ecc. 44, 6), s'essaient à traduire, dans les formes sensibles, cet idéal divin que la nature nous fait pressentir, mais que le mystère du Verbe incarné éclaire pour nous d'une si vive lumière; nous le montrant sous des aspects variés, le précisant à nos esprits, et le mettant, pour ainsi parler, sous nos yeux, encore infiniment mieux que la nature, il nous en révèle la sublimité transcendante et la perfection inaccessible. Compris comme vous le faites comprendre, l'art n'est plus que le louable effort du génie, cherchant pieusement, mais hardiment, à soulever un coin du

voile qui nous dérobe le monde céleste, et à nous donner, comme il se peut, dans les ombres de la vie présente, quelques-uns des spectacles dont les bienheureux jouissent là-haut. Ce que fait le Saint dans l'ordre de la vertu, l'artiste chrétien le fait précisément dans l'ordre de la beauté. Ce que l'un tâche d'être devant Dieu, l'autre travaille à l'exprimer devant les hommes, avec cette intention et cet espoir de leur faire aimer ce qui est bon, en les forçant suavement à admirer ce qui est beau.

Sous le souffle de l'Eprit-Saint, qui est l'âme du christianisme, par l'influence et sous la haute direction de l'Eglise, qui en est le corps vivant, ce travail, si excellent et si saint, a continué sans interruption depuis nos origines : vous le prouvez pièces en main. Après avoir exposé la théorie vraie de l'Art chrétien, vous en suivez l'histoire dans toute la suite des siècles ; vous en décrivez les évolutions, vous en expliquez les progrès, et par là même, les écarts et les défaillances. Vous indiquez le secret de renouer la chaîne des bonnes traditions, et en en facilitant les moyens, vous inspirez le goût de l'entreprendre. C'est avoir, je le répète, bien utilement servi la cause chrétienne. Vous contribuez, pour votre part, à en enrichir ce nouveau *lieu théologique*, que nous devons à l'archéologie. En offrant à nos regards les représentations soit symboliques, soit historiques, mais toujours si anciennes et souvent primitives des dogmes principaux de la foi, vous démontrez péremptoirement l'apostolicité, la perpétuité des croyances catholiques, et par une voie de conséquence, leur origine divine. Le grand saint Ignace d'Antioche appelle quelque part le Christianisme, « un mystère de clameur », (Epist ad Eph., c. 19). Ce cri, qui est « le témoignage de Dieu », on l'entend sortir de partout, en parcourant vos pages. Aucun théologien apostolique ne vous lira sans profit : aucun mystique ne vous lira sans édification. Vous ouvrez devant les esprits studieux une carrière vaste, curieuse, intéressante. Vous fournissez même aux simples fidèles une lecture instructive et pleine de charmes.

Votre livre, d'ailleurs, vient à une heure propice, et comme un de ces secours que Dieu envoie « au temps opportun » (Psalm. 144, 5). Il est une protestation magnifique contre le sensualisme qui nous envahit, et le matérialisme qui nous désole. Quand l'impiété, se couvrant du masque d'une science menteuse, s'acharne à établir que l'homme est une brute sans espérance, il est bon que la piété sincère, s'armant de la science vraie, déclare une fois de plus qu'aux yeux des chrétiens, l'humanité ne cesse pas d'être une « race de dieux », cherchant d'un pas ferme et attendant avec un cœur tranquille, cette cité meilleure et future qui lui est divinement promise, et où elle finira d'accomplir ses glorieuses et éternelles destinées.

Je vous félicite donc du fond de mon cœur, et je vous remercie. Daigne celui que saint Thomas nomme si bien « l'Art du Père, tout plein des raisons vivantes de toutes choses » (In cap. I, Joann., — Lect. II), daigne

ce Verbe fait chair, qui, venu parmi nous, y a été « le plus beau des enfants des hommes » (Psalm. 44, 3), vous donner pour salaire de votre grand et pieux travail, la grâce de le connaître et de le faire connaître de plus en plus, et à la fin de le contempler tel qu'il est et sans voiles.

Recevez, etc.

† Louis-Édouard, *év. de Poitiers.*

Poitiers, 14 juillet, en la fête de saint Bonaventure (1875).

AUTRES PAROLES D'ENCOURAGEMENT

ADRESSÉES A L'AUTEUR.

Monseigneur l'Évêque de Dijon.

..... En vous lisant, on se sent transporté dans les hautes régions du vrai, du beau et du bon. Le *mens divinior* qui vous a constamment inspiré s'empare de l'esprit et du cœur de vos lecteurs (25 février 1873).

..... Puisse-t-il (votre ouvrage) devenir le manuel et le guide des architectes, des peintres, des statuaires et des décorateurs appelés à s'occuper de nos églises (13 février 1875) !

Monseigneur FRUCHAUD, *Archevêque de Tours.*

- J'ai lu votre ouvrage, qui témoigne de vos recherches, de votre goût, de votre talent d'artiste, d'archéologue et d'écrivain (12 avril 1873).

Monseigneur BAILLÈS, *ancien Évêque de Luçon.*

..... L'intérêt va toujours croissant..... On voit que vous êtes sérieusement maître de votre matière, que vous l'avez longuement méditée, et que ce n'est qu'après la préparation convenable que vous vous offrez au lecteur pour devenir son guide... (11 juillet 1873).

..... L'intérêt va toujours croissant, le religieux respect avec lequel vous traitez votre sujet se communique au lecteur, et lui inspire une plus grande vénération pour les saintes images (14 novembre 1873).

M. RIO.

Depuis que j'ai entrepis ma tâche, je n'ai reçu aucun témoignage de sympathie, je ne dis pas aussi flatteur, mais aussi compétent que le vôtre, car votre compétence s'étend à tous les côtés par lesquels on peut envisager cette grande question de l'art chrétien (22 novembre 1872).

M. le Commandeur de ROSSI.

Le cadre que vous embrassez est immense, la disposition et l'ordre de la matière sont excellents, la clarté de l'exposé transparente. Vous pourriez vous flatter d'avoir fait une œuvre dans son genre complète et parfaite, si les matériaux de l'histoire de l'art des premiers siècles étaient déjà tous publiés et discutés (28 juillet 1873).

R. P. Ch. CAHIER, de la Compagnie de Jésus.

Le volume que j'imprime en ce moment pourra vous faire voir que votre travail m'est cher (31 janvier 1874).

Le peu de temps dont je dispose ne m'avait permis qu'à peine d'apprécier les matériaux énormes que vous mettez aux mains du public. Par un texte si bien accompagné, votre ouvrage deviendra, en somme, grâce au nombre et au choix des sujets, un petit musée chrétien mis à la disposition des hommes d'étude, qui ne pouvaient songer à rassembler tant d'objets importants. Avec le texte où vous ne vous épargnez pas, ce sera un moyen presque inouï de répandre l'art chrétien chez tous les gens de bonne volonté (21 avril 1875).

M. le Général de LONGUEMAR.

Un ouvrage sérieux et prédestiné à devenir d'une utilité pratique et incontestable, comme le *Guide de l'Art chrétien*, dont vous avez courageusement poursuivi la publication, ne pouvait me laisser indifférent pour plusieurs raisons, d'abord parce qu'il est glorieux pour notre Société (Société des Antiquaires de l'Ouest) de compter parmi ses membres des travailleurs aussi bien doués que vous l'êtes des qualités qui étaient nécessaires à l'auteur d'un pareil travail; puis en mon particulier, laissez-moi vous le dire, parce que m'étant occupé depuis 25 ans de réunir un à un tous les éléments d'un travail un peu analogue au vôtre, mais plus particulièrement appliqué à notre iconographie religieuse de l'Ouest, je suis heureux d'avoir été prévenu par la grande synthèse que vous généralisez pour l'art chrétien (8 février 1874).

M. le Vicomte de CAIX DE SAINT-AYMOUR, fondateur du Musée archéologique.

Je viens vous demander si vous ne pourriez pas me faire l'honneur de me confier quelques clichés ou quelques planches de votre *Guide de l'Art chrétien*, afin d'illustrer le compte-rendu de cet excellent ouvrage (11 mars 1875).

APPRÉCIATIONS

PUBLIÉES DANS DIVERSES REVUES.

L'auteur possède assurément ce qui donne, en pareille matière, la compétence, et même la supériorité ; sa science est étendue, son goût est exquis, ses idées profondément et solidement religieuses. L'amateur et l'artiste ne peuvent donc que gagner à le prendre pour guide. (M. Le Verdier, *Bibliographie catholique*, août 1873.)

L'auteur mérite de vifs éloges ; ce n'est pas que toutes ses appréciations soient incontestables : il a des préférences qui peuvent ne pas être partagées ; on lui reprochera tantôt d'incliner trop fortement vers certaines peintures dépourvues de corps *(il n'y incline alors que sous le rapport de la pensée ou du sentiment)*, tantôt de glisser avec une indulgence trop marquée sur le réalisme vraiment brutal de ces grands artistes qui ont meublé les églises italiennes de nudités indécentes *(il les a réprouvés d'une manière générale,* T. I, p. 280, *etc.);* mais ces apparentes contradictions n'accusent, croyons-nous, que la hâte de l'écrivain. En général, ses jugements sont modérés, prudents, imprégnés en quelque sorte de bon sens et de foi. Ajoutons enfin qu'il utilise, pour l'ordinaire, ses excursions artistiques au profit de l'apologétique et de la piété chrétienne. Ce ne sera pas le moindre mérite de sa publication, bien qu'en certains endroits il empiète un peu sur les droits du prédicateur (*Id.*, février 1874). (*C'est l'art chrétien lui-même qui est prédicateur ; cependant il y avait là un écueil pour l'auteur, s'il a paru l'oublier quelquefois, c'est un tort ; il a montré cependant,* T. I, p. 121, *qu'il l'avait compris, et c'est là qu'il faut voir dans quel rôle il a entendu vraiment vouloir toujours rester.)*

L'auteur connaît bien les œuvres des peintres, des sculpteurs, des miniaturistes ; il est au courant des travaux de ses devanciers. Son livre, écrit avec conscience et amour, pourra être discuté dans quelques appréciations, mais il apportera certainement aux artistes et aux archéologues des renseignements indispensables, en même temps qu'une doctrine toujours sûre. (M. le baron d'Avril, président de la Société de Saint-Jean. Extrait du compte-rendu présenté à cette Société, le 23 mars 1874.)

Les trois premiers volumes de cette belle publication ont été l'objet d'un compte-rendu détaillé (T. IX, p. 198 ; T. XI, p. 78, etc.). Ce volume (le 5ᵉ) est le dernier de l'ouvrage, et nous aurions aimé à le voir terminé par une table étendue donnant les noms des Saints, des scènes, des mystères qui font l'objet des remarques de l'auteur, et aussi l'indication des modèles qui figurent dans ses planches et ses vignettes. *(L'auteur, dans ce 6ᵉ volume, a fait en sorte de satisfaire à ce juste désir, si ce n'est pour les vignettes qu'il a cru suffisamment expliquées par le texte correspondant.)*

Son livre renferme un exposé complet, à la fois théorique et pratique, des principes de l'Art chrétien ; étant donné un sujet à traiter, l'artiste trouvera condensées, en quelques pages, d'exactes notions sur la manière dont il doit représenter ses personnages, et disposer la scène à laquelle ils vont prendre part : en suivant ces indications, il sera au moins correct, et évitera ces méprises, qui défigurent les œuvres de tant de peintres modernes. De plus, s'il comprend l'esprit chrétien qui l'anime, il s'inspirera aux vraies sources du beau, et son œuvre sera non-seulement correcte, mais marquée au coin de l'inspiration chrétienne. (M. J.-M. Richard. Extrait de la *Revue bibliographique*, 2e série, T. I.)

Ce travail est une œuvre immense, une œuvre qui est complète, et dont on peut dire, comme du *Dictionnaire de l'Architecture au moyen âge*, de M. Viollet-le-Duc..., que c'est une œuvre qui est faite, et que nul désormais ne songera à refaire... Puisse son travail être entre les mains de tous ceux qui s'occupent d'art ! puisse-t-il guider spécialement ceux qui sont chargés de décorer nos églises !.... Il est impossible d'analyser les trois derniers volumes ; nous nous bornerons à faire ressortir un des mérites qui recommandent ce travail, une qualité importante que l'on est heureux de retrouver à chacune de ses pages : la justesse des appréciations, et la mesure dans les jugements ; il n'a aucun parti pris ni d'éloge ni de blâme. Ainsi il a le courage de signaler des défauts dans des œuvres que tous admirent, il fait une critique que nous croyons juste et qui est neuve sur l'Enfant Jésus de *la Vierge au Donataire*. D'un autre côté, bien qu'il soit autant que personne admirateur des primitifs, il sait rendre justice aux peintres de la Renaissance, et donne à Raphaël des éloges que ne lui donneraient pas quelques partisans trop exclusifs des écoles de Sienne et de Pérouse. (M. l'abbé P. Gaborit, *Revue de Bretagne et Vendée*, mai 1875).

AVIS PRÉLIMINAIRE.

On peut tout dire dans le langage de l'Art, et en effet tout ce qui a occupé l'esprit humain depuis l'établissement du christianisme est entré dans le domaine de l'Art chrétien comme objet de ses représentations. Son caractère encyclopédique au moyen âge a été particulièrement remarqué. Il en résulte que, pour se faire une idée juste de l'Art chrétien, il est nécessaire de passer en revue, sommairement du moins, les grandes lignes de toutes choses. Cette nécessité de son sujet a été acceptée par l'auteur du *Guide de l'Art chrétien*, sans qu'il eût la moindre prétention à l'universalité des connaissances, sans qu'il y fût porté ni par goût ni par système. Pour étudier les plus simples éléments de la géographie, il faut embrasser la mappemonde, et l'on peut déterminer les linéaments généraux des mers et des continents de l'univers d'une manière vraiment utile, sans attendre les découvertes et les rectifications des Livingstone à venir.

La tâche néanmoins était ardue. L'auteur avait compris, au moment de l'embrasser, que c'était une œuvre de dévouement; qu'après y avoir consacré vingt ans de vie, si Dieu les lui accordait, il n'aurait encore fait que l'ébaucher; il avait compris que les amateurs de l'art pour la plupart n'y cherchaient que des amusements distingués, et qu'un livre volumineux, conçu dans le sentiment sérieux du beau, conviant à des jouissances vives et profondes, mais qui demandent du recueillement, ne pouvait se soutenir par lui-même. Il demandait beaucoup de frais, impossibles à couvrir par une publicité nécessairement restreinte. Une

subvention considérable était indispensable, et il eût été chimérique de chercher à l'obtenir dans les régions officielles ; l'auteur était en position de la faire lui-même, et la pensée de pouvoir par ce moyen se rendre bon à quelque chose, *et se et sua*, eût été pour lui un ample dédommagement de ces avances; mais il eût fallu être assuré d'y réussir. Dans de telles conditions, jamais il ne se fût mis à l'œuvre s'il n'eût été soulevé par les fermes conseils de son évêque, et il eût été bien au-dessus de ses forces de pousser à un terme quelconque une si rude entreprise, s'il n'eût été constamment encouragé par Mgr Baillès, resté son soutien et son ami quand il avait cessé d'être son pasteur. Il ne l'a jamais mieux senti que depuis le moment où il a eu le malheur de le perdre pour ainsi dire une seconde et dernière fois.

L'œuvre portait en elle-même son attrait assurément, et c'est ce qui la rendait possible : l'attrait du bien et du vrai constamment offert à l'esprit et au cœur, sous leur juste revêtement, qui devrait toujours être, qui sera certainement le beau dans l'état définitif de toutes choses; mais cet attrait est celui de l'étude, et dès qu'il s'agit d'aborder le public, en dehors du courant du jour, c'est là que commencent pour l'auteur les âpretés et les amertumes. Quelle impression ne doit-il pas avoir de son impuissance, quand il se sent privé des qualités que l'on puise dans ce courant même, et qu'il n'est pas favorisé par ses entraînements? Il a fallu alors d'autres conseils, des conseils d'une autre nature pour le faire avancer; il a fallu que ces conseils lui fussent donnés à ce point de vue où le résultat disparaît, l'intention seule suffisant pour obtenir grâce près du souverain et définitif appréciateur de toutes les œuvres humaines.

C'est ainsi que le *Guide de l'Art chrétien* s'est achevé; il a obtenu l'approbation des hommes les plus éminents, les plus compétents au double point de vue de la science et de l'art : des hommes de cette sorte savent apercevoir par eux-mêmes ce qu'on ne fait que leur indiquer : c'est là le principal motif du succès obtenu auprès d'eux; l'auteur se flatte aussi de le devoir un peu

au soin qu'il s'était imposé d'apprendre ce qu'il avait à dire, d'être circonspect quand il ne savait pas, et au vif sentiment qu'il a de tout ce qui peut se sentir. Ce succès d'estime doit lui suffire, et d'autant plus qu'ayant trouvé accès près des esprits d'élite, il peut espérer que par leur moyen les idées qu'il a tâché de répandre pourront peu à peu et goutte à goutte se distiller dans un milieu plus étendu.

Reprenant donc courage, il a cru qu'il devait à son public de choix tout ce dont une grande publicité peut seule couvrir les frais, tout ce qui lui était demandé comme couronnement de son œuvre : des tables analytiques, en rapport avec la multiplicité et la variété des matières ; une explication sommaire des planches qui permette de les comprendre sans avoir à chercher tout ce qui en a été dit, qui donne même occasion d'en dire ce qui ne l'a pas été; des notes explicatives, ou rectificatives sur quelques points, relativement auxquels, depuis la publication de ses cinq volumes, il a pu recueillir quelques lumières. Et quand il l'a cru nécessaire, pour faire partager ses impressions, il peut dire aussi ses jouissances, il y a ajouté quelques nouvelles planches. Dans l'intervalle, la photoglyptique, c'est-à-dire l'art de fixer les effets de la photographie par l'imprimerie, a été inventée, et, quoi qu'il en pût coûter pour leur servir cette primeur, il n'a pu résister au désir de faire goûter à ses lecteurs par ce moyen ce que la gravure est impuissante à reproduire : les sentiments et les caractères de l'âme, rendus comme ils l'ont été dans certaines têtes de Fra Angelico, du Pérugin, de Raphaël et de leur émules.

Pour faciliter les recherches, au lieu d'une seule table, il a paru préférable d'en donner quatre, c'est-à-dire de répartir en quatre séries les matières qui, à la rigueur, pouvaient être réunies dans une seule.

Une première table est consacrée aux saints dont il est parlé dans tout l'ouvrage ; une seconde aux artistes qui sont cités ; une troisième aux auteurs et aux ouvrages auxquels ont été faits quelques emprunts. La quatrième table est la première en dignité, et

la plus importante de toutes, car elle comprend les noms sacrés de Dieu, du Christ, de la très-sainte Vierge, tout ce qui est dit des mystères, des anges et des saints, pris non plus chacun en particulier, mais en général; cette observation fait apercevoir que la division à laquelle l'auteur s'est assujetti ne laissait pas que de présenter de délicates difficultés. En s'attachant à consacrer aux saints une table spéciale, il ne pouvait prétendre se faire juge quant à l'attribution de ce titre, et anticiper sur les décisions de l'Eglise ;d'un autre côté, comment se borner aux serviteurs de Dieu, relativement auxquels la canonisation ou la béatification a été prononcée dans toutes les règles? Il y a des cas douteux : à qui s'arrêter, spécialement dans l'Ancien Testament? Abraham, Isaac et Jacob ont été canonisés, on peut le dire, par Notre-Seigneur Jésus-Christ lui-même. Que penser de Salomon, Gédéon ou Samson? Le parti auquel l'auteur s'est arrêté a été d'admettre dans sa première table tous les personnages de l'Ancien Testament, représentés en bonne part dans l'iconographie chrétienne, en tant qu'il s'y rattache au moins la pensée de quelque chose de saint, d'y admettre aussi tous les serviteurs de Dieu qui ont pu être envisagés dans le cours de l'ouvrage au point de vue de leurs vertus chrétiennes, sans rien préjuger au delà ; l'auteur prend, au contraire, occasion de cette difficulté même pour répéter que, enfant dévoué de l'Église, il se soumet à toutes ses décisions, venues et à venir, assuré d'y trouver en toutes choses la sagesse, la vérité, et la paix de son âme.

GUIDE

DE

L'ART CHRÉTIEN

ÉTUDES D'ESTHÉTIQUE ET D'ICONOGRAPHIE

PREMIÈRE TABLE

DES SAINTS DONT IL EST PARLÉ DANS CET OUVRAGE

—

A

B

C

D

E

F

G

H

I

J

L

M

N

O

P

R

S

T

U

V

Z

DEUXIÈME TABLE

DES ARTISTES DONT IL EST PARLÉ DANS CET OUVRAGE

A

B

C

D

E

F

G

IV, 415, 417; les peintures murales de la chapelle de la Ceinture de la sainte Vierge, à Prato, lui sont plus sûrement attribuées, IV, 445.

GALAZZO GALAZZI di Ferrara, peintre ferrarais, dont on a des mentions de 1404 à 1450, — III, 91.

GALLE (Corneille), graveur, né à Anvers en 1570.

III, 164, V, 556, 557; il est l'auteur, avec Théodore, son frère aîné (né en 1560), des planches du P. Binet. (Voyez BINET, 3e table.)

GAROFOLO (Benvenuto TISIO ou TISI, dit le), peintre, né dans le Ferrarais en 1481, mort en 1556, perfectionné à l'école de Raphaël.

Il conserve le sentiment chrétien au-dessus de la mesure commune, II, 40, IV, 143; exemples et mesure de son naturalisme, III, 92, IV, 143; autres citations de ses œuvres, IV, 146, 283, V, 314.

GENTILE DI FABRIANO. (Voyez FABRIANO.)

GENTILE BELLINI. (Voyez BELLINI.)

GHIBERTI (Lorenzo), sculpteur florentin et écrivain, né en 1381, mort en 1455.

Région moyenne où il s'élève sous le rapport de l'idée, IV, 38; il est sorti d'un atelier d'orfévrerie, I, 65; son influence sur Masaccio, 62; sur Michel-Ange, 84, IV, 16, 21; de ses sculptures sur la seconde porte du baptistère de Florence, IV, 294; sur la troisième porte, son chef-d'œuvre, I, 84, III, 195, 241, IV, 16, 21, 38, 40, 41, 44, 45, 74; son groupe de la femme nouvellement créée présentée à Dieu par les Anges, III, 195, 241.

GHIRLANDAJO (Dominico RIGORDI, dit), peintre, né à Florence en 1440, mort en 1498, était fils de Tomazzo da Curradi c'est-à-dire fils lui-même de Currado; le surnom de Ghirlandajo est venu probablement d'un orfévre de la famille des Rigordi, qui faisait des couronnes d'or et d'argent pour la parure des jeunes filles.

Domenico sortait d'un atelier d'orfévrerie et fut maître de Michel-Ange, I, 63; Michel-Ange écoute ses enseignements dans le tableau d'Overbeck, III, 491; sa *Vie de la sainte Vierge* dans l'église de *Santa Maria Novella*, à Florence, Naissance de Marie, IV, 90; sa *Cène* peinte dans le réfectoire du couvent de Saint-Marc, à Florence, IV, 267, 271, V, 134; son tableau de la Vocation de saint Pierre, peinture murale de la chapelle Sixtine, 183; autres citations de ses œuvres, IV, 179, V, 99.

GHIRLANDAJO (David), peintre, frère du précédent, né en 1451, mort en 1525. — III, 91.

GHIRLANDAJO (Ridolfo), fils de Domenico, né vers 1485, mort en 1560; il se perfectionne dans ses rapports d'amitié avec Raphaël; il cessa de peindre de bonne heure.

Conjectures pour lui attribuer une *Vierge*, III, pl. IV, 28; son tableau de saint Joachim et de sainte Anne, 169; son tableau du don de la Ceinture de la sainte Vierge, à Prato. IV, 453, 455.

GIORDANO (Luca), peintre, né à Naples en 1632, mort en 1705. — IV, 187.

GIORGIONE (Georges BARBARELLI, dit le), né à Castel-Franco en 1477, mort en 1511, élève de Jean Bellini. — I, 362.

GIOTTINO (Tomazzo da Stefano, dit), c'est-à-dire petit Giotto, comme ayant été un des plus heureux imitateurs de ce grand maître. Selon Vasari, le fils de Stefano se serait lui-même nommé Giotto, et non pas Tomazzo, comme le prétendent les nouveaux éditeurs de l'*Histoire des Peintres* (éd. Lemonnier, Florence, 1846, II, p. 139). Ceux-ci citent un document de 1369, où, encore vivant, il est désigné sous ce nom. Giottino était né à Florence en 1324.

Il imite Giotto là où celui-ci tourne à la douceur, I, 71; peintures au-dessus

GIOVANNI da Milano, peintre qui florissait en 1370. — V, 466.

GIOVANNI (Giovanni Monnazi, dit de San), du lieu de sa naissance, peintre florentin, né en 1590, mort en 1636.

IV, 182.

GIRODET-TRIOSON (Anne-Louis), peintre français, né en 1767, mort en 1824, élève de David. — IV, 45.

GIUNTA de Pise. On a des mentions de lui de 1210 à 1236. (C'est à tort qu'on a imprimé son nom avec un accent sur l'*á*, comme s'il y avait ellision ; sur le crucifix conservé à Notre-Dame-des-Anges, près Assise. on lit *Junta Pisanus Juntini me fecit* : « Junta fils Juntino m'a fait. » Sur celui que M. Rosini a publié (T. I, p. 58), et qui a été trouvé dans le monastère de Sainte-Anne, à Pise, on lit *Juncta Pisanus me fecit ;* mais l'usage d'appeler ce peintre Giunta a prévalu, fondé sur d'autres documents.)

Son caractère archaïque comparé au caractère plus avancé de Nicolas de Pise, II, 400, 401 ; crucifix peint par lui, 397 ; peintures murales à Assise qu'on lui attribue ; Crucifiement, II, 349, 397, III, 314, 323, 330 ; Assomption, IV, 435, 448, 451 ; vol de Simon le Magicien, III, 311, V, 180, 193 ; portrait de saint François qu'on lui attribue, 390, 392 ; peintures de Saint-Pierre in Grado, en Toscane, que lui attribue M. Rosini, 186.

GŒXENBERGER, peintre allemand contemporain, auteur de peintures murales à l'Université de Bonn, III, 491.

GOZZOLI (Benozzo). Voyez Benozzo.

GRANACCI (Francesco), peintre florentin, né en 1477, mort en 1544. — IV, 449, V, 514.

GUARDIA (Nicolas de), sculpteur, florissait en 1451. — II, 372.

GUARIENTO de Padoue, peintre de l'école du Giotto, florissait en 1365. Ses peintures de l'église des Eremitani ; peinture, âges de l'homme et planètes, III, 356, 511, 512.

GUASPRE (Gaspard Dughet, dit le), né à Rome, en 1613, d'une famille originaire de Paris, mort à Rome en 1675, beau-frère et élève du Poussin ; paysages et histoire d'Élie, peints dans l'église Saint-Martin-des-Monts, à Rome, I, 335, V, 67.

GUERCHIN (Gian-Francesco Barbieri, dit le), peintre, né à Cento, près de Bologne, en 1590, mort en 1666. développé par l'imitation des Carrache. C'était un très-bon chrétien ; mais, par suite du milieu artistique où il avait vécu, sa foi, en préservant ses ouvrages de toute inconvenance, ne les a pas élevés au-dessus du convenable, au point de vue moral, et c'est surtout pour des qualités tout extérieures qu'il a pris rang parmi les grands maîtres.

III, 265, IV, 258, V, 103, 222.

GUIDE (Guido Reni, dit le), né à Bologne en 1575, mort en 1642, élève de Denis Calvart, perfectionné à l'école des Carrache.

Appréciation de son génie, II, 384, 407, III, 29, V, 47 ; ses *Ecce Homo*, 381 ; ses crucifix, II, 406 ; ses *Vierges*, III, 29 ; *Vierge des Sept Douleurs* qui lui est attribuée, III, 112 ; ses peintures dans la chapelle Borghèse, à Sainte-Marie-Majeure, I, 181 ; comment il a composé deux tableaux de la Présentation, IV, 161 ; du tableau de la galerie de Bologne où il a représenté une *Pietà*, et au-dessous les saints protecteurs de Bologne, IV. 56, V, 46 ; de son *saint Pierre repentant*, V, 147, 148 ; de son *saint André saluant la Croix*, V, 267.

GUIDO, dit Guido de Sienne, peintre, né en cette ville, qui florissait en 1221, d'autres disent en 1271, selon que l'on lit l'inscription de sa *Vierge* devenue célèbre dans l'histoire de l'art, I, 63, III, 21, 71.

H

I

J

K

L

M

N

O

P

R

peintre espagnol, né à Valence en 1588, mort en 1656. — V. 227, 278.

ROBBIA (Luca della), sculpteur florentin, né vers 1400, mort en 1481, tige d'une nombreuse famille de sculpteurs et de mouleurs en terre cuite, selon le procédé qu'il avait inventé.

Les Œuvres de miséricorde représentées sur la façade de l'hôpital de Pistoie sont données comme étant de lui, III, 447 (cet ouvrage est plus moderne, et dû à l'un de ses descendants) ; sont publiés d'après ses terres cuites, *Baptême de Notre-Seigneur*, IV, 211, 212, V, 87 ; *Assomption*, 447.

ROCHEBRUNE (Octave GUILLAUME, DE), notre premier aquafortiste pour le monument, né à Fontenay-le-Comte en 1824.

Eaux-fortes gravées de sa main : le *Souverain Juge*, cathédrale de Poitiers, I, pl. VIII, 51 ; *Paysage symbolique*, pl. XXVI, 336 (voir l'errata) ; *Adoration des Mages* de la Chaize-Giraud, IV, pl. VI, 170 ; *Descente de Croix*, de Foussais, pl. XIV, 221, 234, 352 ; dessin des fresques de Fontaines, 510.

RUBENS (Pierre-Paul), né à Siégen, dans le comté de Nassau, en 1577, mort à Anvers en 1640, le créateur d'une nouvelle école flamande et assurément l'un des plus grands hommes qui aient honoré le nom d'artiste.

Son caractère artistique, I, 92, IV, 311, 339, V, 436 ; son coloris, I, 361, 362 ; son tableau de la *Visitation*, IV, 120 ; son *Élévation de Croix*, 311, 312 ; sa *Descente de Croix*, I, 92, IV, 311, 337, 339, 340 ; son tableau de saint Ignace délivrant les possédés, V, 405 ; de sainte Thérèse priant pour les âmes du purgatoire, 557 ; autres œuvres de Rubens citées, III, 164, 165, IV, 244, 400, 451, V, 227, 304, 436.

S

SACCHI DI PAVIA (Pierre-François), peintre, qui florissait de 1512 à 1528, et peut-être dès 1460, si on ne le confond pas avec un autre artiste du même nom.

Son tableau des Docteurs de l'Église avec les symboles évangéliques, III, 400, V, 296, 307.

SACCHI (André), peintre, né à Rome en 1598, mort en 1661.

Sa vogue au XVIIe siècle, IV, 208 ; ses peintures murales du baptistère de Saint-Jean-de-Latran, IV, 92, V, 101 ; ses tableaux de saint Grégoire et des *Brandea*, 302 ; de la vision de saint Romuald, 395 ; autres œuvres de lui, III, 170, IV, 208.

SADELER (Jean), né en 1550, mort en 1610, ou plutôt Raphaël Sadeler, son frère, né en 1555, mort en 1616, doit être l'auteur de la gravure des Sept Archanges, citée, III, 269.

SADELER (Raphaël), dit le jeune, graveur, pour le distinguer de son père, qui précède, du même nom, et qui lui était bien supérieur.

Ses planches de la *Bavaria Sancta*, du Père Rader, V, 448, 540. (Voyez RADER, 3e table.)

SALIMBENI (Archangelo), peintre siennois, qui florissait en 1579. — V, 547.

SALVATOR ROSA, peintre, né à Naples en 1615, mort en 1673. — IV, 257.

SANTI (Jean), peintre, dont la plus grande gloire est d'avoir été le père de Raphaël ; né à Urbin, vers le milieu du XVe siècle, mort en 1494, il était lui-même un des bons peintres de son

temps ; beaucoup de ses ouvrages sont tous encore à Urbin et dans les environs; il a aussi composé des poésies qui annoncent une grande culture intellectuelle. Son père était courtier, et la famille de Santi, dont quatre générations antérieures sont connues, tenait un rang honorable dans la classe moyenne du duché d'Urbin.

Annonciation où il a représenté l'enfant Jésus venant s'incarner, II, 164, IV, 112 (pour le nom de Sanzio qui lui est improprement donné, voyez RAPHAEL) ; une *Résurrection* de lui comparée à une composition de Raphaël, 384, 385; *Vierge* à laquelle il a associé le petit saint Jean, V, 98.

SARTO (André del), appelé VANNUCCI par suite d'une erreur introduite en 1677; il prend dans les actes le nom d'Andrea di Angelo di Francesco, c'est-à-dire fils d'Angelo, fils lui-même de François ; le surnom del Sarto, selon Vasari, serait venu de la profession de son père qui aurait été tailleur. Ce grand peintre, né à Florence en 1488, est mort en 1530.

Il est considéré comme ayant tenu le sceptre de la peinture à Florence, I, 83; fresques de sa première manière à l'*Annunziata* de Florence, IV, 90, 233, V, 400.

SASSOFERRATO (Jean-Baptiste ou Joseph, selon Mosini, SALVI dit), du nom de son lieu natal, peintre, né en 1605, mort en 1685.

Caractère de piété de ses œuvres, I, 90, II, 41 ; il maintient l'emploi du nimbe, II, 41 ; ses *Vierges*, III, 29 ; il a aimé à représenter le sommeil de l'enfant Jésus, 84 ; son tableau du Don du Rosaire, 98, V, 545.

SCHALKEN (Godefried), peintre hollandais, né à Dordrecht en 1643, mort à La Haye en 1706. — IV, 257.

SCHEFFER (Ary), né à Dordrecht en 1795, mort en 1858, amené jeune en France, fut élève de Guérin; mais il s'est fait, comme peintre de sentiment, une manière qui lui est propre et qui se rapproche de l'école allemande contemporaine.

Son tableau de sainte Monique et de saint Augustin à Ostie, I, 234, V, 315, 525.

SCHONGAUER (Martin), dit SCHON par abréviation, le premier des graveurs et des peintres allemands du XVe siècle, né à Augsbourg ou à Ulm, vers 1440, mort probablement vers 1490 ou 1491, élève de Roger Van der Weyden ; sa vie s'est passée en grande partie à Colmar.

Christ de lui, I, pl. XVI, 91 ; sa *Vierge aux Roses*, II, 42 ; il est un des premiers qui aient représenté Notre-Seigneur tombant sous le poids de sa croix, IV, 304.

SÉBASTIEN DEL PIOMBO (Sébastien Luciano, dit Fra), parce qu'il eut la charge de garde-sceau de la chancellerie pontificale, peintre, né à Venise en 1485, mort en 1547.

Son tableau de la Résurrection de Lazare, IV, 233.

SCHADOW (Frédéric-Guillaume), né à Berlin en 1788, compté parmi les principaux peintres chrétiens de la nouvelle école allemande, II, 320.

SERENI, peintre italien, auteur du tableau des Martyrs de Gorcum, V, pl. XVI, 291.

SIGNORELLI (Luca), peintre, né à Cortone vers 1441, mort après 1524 ; il avait été, en 1499, chargé de continuer à Orvieto l'œuvre commencée par Fra Angelico.

Ses peintures murales de la chapelle Saint-Brice, à Orvieto, I, 84, 85, 295, III, 261, 262, IV, 492, 497, 499, 501, V, 67; emprunts que leur a faits Michel-Ange, I, 84, 295; ange qu'il a représenté couronnant un élu, III, 261.

SODOMA (Jean-Antoine BAZZI, et non pas RAZZI, dit le), né à Verceil en 1474, mort en 1549; il était de famille noble, mais déchue; Vasari, qui le maltraite beaucoup, et les nouveaux édi-

T

tre, né à Urbin, vers 1470, mort en 1524. — IV, 112, V, 462.

TINTORET (Joseph Robusti dit le), parce qu'il était fils d'un teinturier, peintre, né à Venise en 1512, mort en 1594 ; élève un instant du Titien, il se développa ensuite par ses propres études.

Il conserve quelquefois le nimbe, II, 41 ; un mot de ses brillantes féries, IV, 217 ; de son *Assomption*, 451 ; de son tableau de saint Marc, V, 237.

TITIEN (Tiziano Vecellio, dit le), le plus grand peintre de l'école vénitienne, né à Cadore en 1477, mort de la peste à Venise, en 1576, élève de Jean Bellini.

Il est compté parmi les plus grands peintres, I, 84 ; mesure dans laquelle il a atteint le sentiment religieux, 89 ; funestes influences qu'eut sur lui l'Aretin, id.; supériorité de son coloris, 362 ; ses *Vénus*, id.; il conserve quelquefois le nimbe, II, 41 ; *Vierge* de sa première manière, III, 94 ; ses tableaux de la *Présentation*, I, pl. XXI, 202, 203, IV, 94 ; du *Denier de César*, 243 ; de la *Femme adultère*, 244 ; du *Couronnement d'épines*, 297 ; de l'*Ecce homo*, 299 ; des *Disciples d'Emmaüs*, I, 92, IV, 398 ; de l'*Assomption*, 490 ; de saint Pierre Martyr, V, 289.

TROSO di Monza, peintre, né dans cette ville, qui florissait au milieu du XVe siècle.—IV, 436.

TURRITA ou Torriti (Giacomo, Giacomino ou Mino, en français Jacques de), nom donné à l'auteur des Mosaïques de Saint-Jean-de-Latran et de Sainte-Marie-Majeure ; ces dernières portent la date de 1295. L'artiste a signé *Jacobus Torriti*, et l'on a cru qu'il tirait ce nom de Torrita, dans le Siennois, qui aurait été le lieu de sa naissance, et qu'il était franciscain. Mais les nouveaux éditeurs de Vasari (Ed. Lemonnier, t. I, p. 287) pensent que cet artiste a été confondu avec un autre mosaïste du nom de Jacques, auteur des mosaïques de la voûte absidiale du baptistère de Florence, en 1225, et qui était véritablement de l'Ordre de Saint-François. Tout aussi porte à croire que le nom de Torriti n'est pas un nom de lieu, mais un nom patronymique ou un surnom. Dans tous les cas, le mosaïste de Saint-Jean-de-Latran aurait eu pour collaborateur un franciscain, frère Jacques de Camerino.

(Voyez Mosaïques, 4e table.)

U

UBALDINI, peintre italien du XVIIe siècle. — III, 112.

UCELLO (Paolo di Dono dit), peintre florentin, né vers 1397, mort vers 1479. Le nom d'Ucello viendrait, d'après Vasari, du goût qu'il avait pour peindre les oiseaux, et en général les animaux.

Il offre un des premiers exemples de l'emploi du nimbe mobile, II, 39 ; ses peintures en grisaille, représentant l'histoire de la Genèse, et en particulier la création de l'homme, IV, 16, 45, 74.

UDINE (Jean d'). Voyez Jean.

UGOLINO dà Prete Ilario, peintre italien, qui florissait en 1370.—III, 214.

V

VERROCHIO (André del), peintre, sculpteur et architecte florentin, né en 1432, mort en 1488.

Maître de Léonard de Vinci, II, 263 ; son type de Christ, id.

VIOLLET-LEDUC (Eugène-Emmanuel), architecte, né à Paris en 1814. — I, 105.

VIVARINI. La famille des peintres vénitiens de ce nom était originaire de l'île de Murano, près de Venise. L'attribution d'un tableau de l'église Saints-Jean-et-Paul à l'année 1414 est contestée. Antonio Vivarini vivait encore en 1451 ; Bartholomeo, son frère, en 1498 ; un autre Luigi, qui serait le jeune, vivait de 1490 à 1505.

Les Pères de l'Église, dans un tableau d'Antonio, V, 296, 307 ; Vierge de Bartholomeo, III, 84 ; saint Jean-Baptiste, de Luigi, V, 92.

VOS (Martin de), peintre, né à Anvers en 1519, mort en 1601.—III, 269.

VOUET (Simon), peintre français, né à Paris en 1590, mort dans cette ville en 1649, élève de Laurent Vouet, son père, et perfectionné par l'étude des grands maîtres italiens. — III, 184.

W

WATEAU (Jean-Antoine), peintre français, né à Valenciennes en 1684, mort en 1721. — I, 100.

WOLVINUS, orfévre et sculpteur du IXe siècle.

Auteur du *Palioto* de l'autel de la basilique Saint-Ambroise, à Milan, V, 305. (Voyez PALIOTO, 4e table.)

Z

ZEITBLOOM (Barthélémy), peintre allemand, né à Ulm au XIVe siècle. — V, 91.

ZINGARO (Antoine SOLARIO, dit le), peintre italien, né vers 1382, mort vers 1455.—III, 95, V, 98.

ZUCCARO (Thadée), peintre italien, né en 1529, mort en 1566.— IV, 182.

FIN DE LA DEUXIÈME TABLE.

TROISIÈME TABLE

DES AUTEURS ET DES ÉCRITS CITÉS DANS CET OUVRAGE

A

Textes cités : I. 80, 216, 217, 382. II. 178, 340. III. 147 à 151, 217, 232, 334, 369, 408, 411, 412, 437, 442, 443, 447 à 469, 482, 483, 500. IV. 222, 263, 300, 355. V. 147, 254. — Planches citées : I. 30, 37, 145, 280. II. 165, 175, 178, 340, 364, 375, 389, 390, 394, 396, 397, 398, 400, 401, 443, 446. III. 65, 137, 141, 150, 270, 237, 271, 312, 320, 321, 355, 368, 380, 394, 400, 408, 412, 416, 434, 445, 501, 508, 514, 529, IV. 115, 196, 266, 289, 346, 351, 377, 391, 449, 450, 473. V. 90, 103, 108, 109, 127, 142, 152, 189, 205, 254, 446.

ANNALES DE PHILOSOPHIE CHRÉTIENNE, fondées par M. Bonnety ; citées I, 323, III, 336, 483, IV, 163.

ANNE DE FRANCE (Heures de), V, 80, 81.

ANSELME (Saint), né à Aoste vers 1033, mort archevêque de Cantorbéry, en 1109.

Petit écrit sur la sainte Vierge, qui lui est attribué sans fondement, III, 8 ; paroles de lui relativement à l'Immaculée Conception, id., 119.

ANTONIN (Saint), voir 1re table. Auteur d'une Somme théologique, où il réprouve les représentations où l'Enfant Jésus est représenté venant du ciel lors de l'Annonciation, II, 164, IV, 113 ; il cite la lettre attribuée à Lentulus, II, 205.

ANTIQUAIRES DE L'OUEST (Mémoires de la Société des). Cette Société, fondée à Poitiers en 1834, a publié depuis lors tous les ans un volume de Mémoires, et tous les trois ans un volume de Bulletins, I, XV, V, 534. (Voyez AUBER, DE CHERGÉ, LECOINTRE, DE LONGUEMAR.)

APE ITALIANA (l'), *delle belle Arti, Giornale dedicato ai loro cultori ed amatori*, 5 vol. petit in-fol., Rome 1835-1839, publié sous la direction de G. Melchiorri.

Planches citées : II, 42. III, 92. IV, 110, 155, 187, 267. V, 183, 280, 418, 431, 502.

APOCRYPHES (Évangiles), ces écrits exclus du canon des saintes Écritures, par le concile tenu à Rome, par le pape saint Gélase en 494 ou 496, et condamnés plus ou moins sévèrement. Leurs recueils les plus importants sont ceux de Fabricius (Jean-Albert, né en 1668, mort en 1736), *Codex apocryphus novi Testamenti collectus castigatus, testimoniisque censuris et animadversationibus illustratus :* 2 vol. in-8°, 1703, 3 vol. in-8°, 1719 ; *Codex pseudepigraphus veteris testamenti collectus, castigatus, testimoniisque censariis et animadversationibus illustratus*, 2 vol. in-8°, 1713, 1722, et de Thilo (Jean-Charles, né en 1794, mort en 1853). *Codex apocryphus novi Testamentis*, in-8°, Leipsig, 1832. M. Gustave Brunet (voyez Brunet) a donné une notice sur toutes les choses relatives aux évangiles apocryphes, en tête de sa traduction.

Ce qu'on doit penser de ces écrits, et l'usage que l'on peut en faire, I, 190. II, 316 ; leur influence sur la manière de représenter saint Joseph, III, 174 ; circonstance de l'Annonciation d'après un de ces écrits, IV, 103 ; intervention des sages-femmes lors de la Nativité de Notre-Seigneur, 128 ; les deux larrons lors de la Fuite en Égypte, 181.

APULÉE (Lucius), vivait au IIe siècle, auteur de la *Métamorphose*, autrement appelée l'*Ane d'or*, sorte de roman qui contient la fable de Psyché.

Cette fable citée, III, 341.

ARINGHI (Paul), oratorien, né à Rome où il est mort en 1676, on lui doit une traduction en latin de la *Roma Sotterranea* de Bosio, et quelques additions, dans un ouvrage beaucoup plus répandu que l'original et publié sous ce titre : *Roma subterranea novissima in qua post Antonium Bosium Antesignanum Jo. Severanum congreg. Oratorii presbyterum et celebres alios scriptores antiqua Christianorum... monumenta.... illustrantantur*. 2 vol. in-fol. Rome, 1851 ;

Cologne et Paris, 1859. Cette seconde édition est réputée plus correcte. Deux abrégés de Aringhi en allemand et en français ont été publiés in-12, Arnheim, 1671.

I, 122, 316, II, 64, III, 365, IV, 262. (On peut observer, dans la *Roma subterranea* d'Aringhi, toutes les planches citées de la *Roma sotteranea* de Bosio.)

ARISTOTE, né à Stagyre, dans la 384e, mort dans la 322e année avant Jésus-Christ.

Il se prononce contre les représentations impudiques dans sa *Politique*, I, 277; Manuscrit d'Aristote à Rouen, III, 463.

ARNAULD D'ANDILLY (Robert), né à Paris en 1589, mort en 1674, frère aîné d'Antoine Arnauld, dit le grand Arnauld, a publié entre autres ouvrages : *Vie des Pères du désert ;* l'édition citée est celle de Paris, 1749, 4 vol. in-12.— V, 366, 409.

ARS MORIENDI, *seu de tentationibus morientium*, livre imprimé par les procédés xylographiques, comprenant trente-quatre pages petit in-folio, sur lesquelles on compte onze estampes où un mourant est exposé aux derniers assauts de l'ennemi.

I, 95, 96, IV, 488, V, 62.

ARTAUD (le chevalier) DE MONTOR, membre de l'Institut, secrétaire d'ambassade à Rome sous Cacault, ensuite chargé d'affaires à Florence, a publié en 1804 des *Considérations sur l'étude de la peinture en Italie, dans les quatre siècles qui ont précédé celui de Raphaël*, ouvrage réimprimé en 1811 et en 1825. — Son *Voyage aux Catacombes* de Rome, 1 vol. in-8o, Paris, 1810, est peu étudié; son meilleur ouvrage est l'*Histoire du pape Pie VII*, in-8o, Paris, 1837 ; on lui doit encore l'*Italie* dans l'*Univers pittoresque* de Didot, in-8°, Paris, 1835, etc., etc. Dans l'ouvrage cité, *Peintres primitifs*, collection de Tableaux rapportés d'Italie, in-4°, Paris, 1843, les attributions sont la plupart toutes de conjecture, et il en est beaucoup que nous ne pourrions admettre.

Cet ouvrage est cité, III, 88, 91, 94, IV, 87, 89, 90, V, 430, 537.

ARUNDEL (la Société d'), fondée à Londres en 1849, par un certain nombre d'artistes et d'amateurs, pour faire connaître et propager les œuvres d'art. Depuis lors, elle a publié les moulages en plâtre d'un grand nombre de sculptures et même quelques livres, beaucoup de gravures, et quelques reproductions de statues antiques. M. Didron a donné en 1857, dans le tome XVII des *Annales archéologiques*, d'après M. Edmond Oldfield, secrétaire de la Société, un catalogue de ses publications jusqu'alors, et M. Frédérick-W. Magnard, secrétaire de la même Société, a publié à son tour, en 1869, une notice descriptive de ces publications, accompagnée de photographies.

Ses moulages cités, I, 29, II, 337, 444, III, 439, IV, 103, 115, 125, 170, 176, 207, 228, 289, 318, 346, 391, 413, V, 69; une de ses planches, 100.

ASSEMANI. On compte quatre savants orientalistes de ce nom, tous de la même famille maronite : le premier et le plus célèbre (Joseph-Simon), archevêque de Tyr, né en 1687, mort en 1768, fut préfet de la Bibliothèque du Vatican, V, 512.

ASTERIUS (Saint), évêque d'Amasée, dans le Pont, succéda sur ce siége à Eulalius à la fin du IVe siècle; on a conservé de lui quatorze homélies.

Il décrit des peintures reproduisant le martyre de sainte Euphémie, I, 31, V, 243, 509, 510 ; son texte relativement au groupe de Pancas, II, 214, 215.

ATHANASE (Saint), patriarche d'Alexandrie (voir la 1re table).—Son opinion sur la nudité du Sauveur sur la croix, I, 396 ; sa vie de saint Antoine, V, 365.

AUBER (M. l'abbé Charles), chanoine

BANDURI (Dom Anselme), bénédictin, né à Raguse vers 1670, mort en 1743, a laissé, entre autres ouvrages, *Numismata Imperatorum Romanorum*, 2 vol. in-fol., Paris, 1718.—II, 70.

BARBET DE JOUY (Henri), né près de Rouen en 1812, conservateur adjoint des antiques et de la sculpture moderne au musée national du Louvre : — *les Mosaïques chrétiennes des basiliques et des églises de Rome*, décrites et expliquées, in-8o, Paris, 1857, II, 10, 13.

BARBIER DE MONTAULT (Xavier), chanoine de la basilique d'Agnani, camérier d'honneur du Très-Saint-Père, a attaché son nom à une *Collection des décrets authentiques des Sacrées Congrégations romaines*, comprenant aujourd'hui huit volumes in-12 ; on lui doit un grand nombre d'autres publications liturgiques ou archéologiques.

Son opinion sur le nimbe attribué à Nicodème, II, 34 ; exemple d'âme représentée sous figure de colombe signalée par lui, III, 333 ; son *Iconographie des Vertus*, à Rome, III, 425, 435, 440, 445, 457, 465, 466 ; sa description des vêtements sacerdotaux d'Agnani, IV, 152 ; son iconographie du Chemin de la Croix, IV, 300, 355 ; son iconographie des Sibylles, V, 78, 79, 82.

BARONIUS (César), le Père des Annales ecclésiastiques, était né à Sora, royaume de Naples, en 1538; il est mort en 1607. Il fut un des premiers disciples de saint Philippe de Néri et son successeur comme supérieur de l'Oratoire ; il fut nommé cardinal en 1596, et il eût été nommé pape sans l'opposition de l'Espagne. Ses *Annales ecclesiastici a Christo nato ad ann.* 1198 comprennent 12 volumes in-folio, le premier fut publié à Rome en 1588.

II, 217, 218, 220, 221, III, 277, V, 225, 327, 337, 511.

BARRAUD (Pierre-Constant), chanoine de Beauvais, où il est né en 1801.

Mémoire sur les crosses pastorales, II, 359 ; mémoire sur les confessionnaux, III, 413.

BARTHE (l'abbé Edouard) a publié un texte de méditations accompagnant les *Litanies de la très-sainte Vierge illustrées*, in-8o, Paris, 1850.— III, 124.

BARTOLI (Joseph), né à Padoue en 1717, mort à Turin vers 1789. — IV, 167.

BARTOLINI (Domenico), cardinal, promu le 25 mars 1875, précédemment secrétaire de la Congrégation des rites, etc., est auteur, entre autres ouvrages, de : *Gli atti del martirio della nobilissima Vergine S. Agnese illustrati colla storia e coi monumenti*, grand in-4o, Rome, 1858, avec planches in-folio.—II, 74, V, 246, 490, 494, 504.

BASILE (Saint), évêque de Césarée et docteur de l'Église. (Voir 1re table.)

Il exalte le prix de l'art qui fait revivre les combats des martyrs, I, 31, 133, V, 243 ; il combat la nudité, I, 284.

BASNAGE (Jacques), écrivain protestant, né à Rouen en 1653, mort en 1723 ; a laissé entre autres ouvrages : *Histoire de l'Église*, 2 vol. in-folio, Rotterdam, 1699.—IV, 124.

BASTARD D'ESTANG (Jean-François-Auguste, comte DE), né en 1792.

Son magnifique ouvrage : *Peintures et ornements des manuscrits classés dans un ordre chronologique, pour servir à l'histoire des arts du dessin, depuis le* IVe *siècle jusqu'à la fin du* XVIe, grand in-folio, est cité, III, 235, 394. IV, 180.

BATTI (N.), imprimé par erreur, IV, 54 ; il faudrait RATTI.

BAUDONIVIE, religieuse du monastère de Sainte-Croix, à Poitiers, a écrit un second livre sur la vie de sainte Radegonde, pour faire suite à celui qui est dû à saint Fortunat, *Bollandistes*, T. III, Augusti, p. 74.—V, 533.

BAYLE (A.), mort vicaire général du diocèse de Paris, après avoir échappé aux massacres de la Commune, a laissé,

il avait suivi Pie VII; on lui doit bien d'autres ouvrages que ceux cités: *De Cruce Vaticana ex dono Justini Augusti in Parasceve majoris Hebdomadæ publicæ venerationi exhiberi solita Commentarius*, in-4°, Rome, 1779; *De Cruce Veliterna, Commentarius*, in-4°, Rome, 1780.

II, 81, 103, 350, 386, III, 49, 399, V, 164, 168. (Voyez Croix, Velletri.)

BORGHINI (Raphaël), écrivain florentin de la fin du XVIe siècle, a laissé, outre des poésies, des comédies, *Il Riposo*, dialogues entre plusieurs amis sur les beaux-arts, sur la peinture principalement, ouvrage très-estimé, dont la première édition a paru à Florence; 1 vol. in-8°, 1584. — I, 283.

BORROMÉE (Frédéric), né vers 1563, cardinal en 1587, archevêque de Milan en 1595, mort en 1631, a laissé entre autres ouvrages un traité *De Pictura Sacra*, publié par Gori dans la collection dite *Symbolæ litterariæ*, Rome, 1751, t. VII.

Il réprouve certaines nudités, I, 286; son opinion sur l'image d'Edesse, II, 217; sur certaines représentations de la fille d'Hérodiade portant la tête de saint Jean-Baptiste, V, 94; sur les représentations où saint Jean-Baptiste porte lui-même sa tête, 188; où saint Agathe porte ses seins, id.; il dit que saint Charles ne voulut pas se laisser peindre, 358.

BOSIO (Antoine), mort à Rome en 1620, après avoir passé trente-cinq ans à fouiller et à étudier les Catacombes, avait succédé à Jacques Bosio, son oncle, comme chargé d'affaires de l'Ordre de Malte. Charles Aldobrandini, ambassadeur de l'Ordre, a publié sa *Roma Sotteranea* douze ans après, l'ayant fait terminer par Jean Severano, prêtre de l'Oratoire, sous ce titre : *Roma Sotteranea nella quale si tratta de sacri Cimeterii di Roma del sito forma et uso di essi*, etc., un vol. gr. in-f°, Rome, 1632. Une autre édition in-4° en a été donnée à Rome en 1650. Comme des notions beaucoup plus précises et plus complètes ont été données sur les Catacombes par M. de Rossi, nous ne citons guère Bosio que pour ses planches, planches qui ne peuvent donner aucune idée des peintures des Catacombes et des sculptures des sarcophages, quant au style de leur exécution, mais qui renseignent sur leur composition assez exactement; ces mêmes planches se retrouvent dans les ouvrages d'Aringhi et de Bottari (voyez ces noms), I, 106, 132, 279, 316, II, 26, 60, 62, 64, 65, 72, 73, 79, 80, 81, 83, 90, 122, 123, 138, 139, 189, 215, 241, 242, 243, 277, 335, 421, III, 40, 61, 65, 103, 175, 190, 191, 251, 343, 372, 373, 407, 409, IV, 9, 17, 20, 27, 28, 29, 44, 54, 55, 115, 122, 129, 165, 169, 206, 227, 231, 232, 236, 237, 250, 261, 320, 368, V, 64, 66, 68, 86, 120, 143, 165, 196, 245, 257, 265, 266, 465.

BOTTARI (Jean Gaëtan), né à Florence en 1689, mort en 1775, un des plus savants prélats de la Cour romaine (*Bibl. univ.*); il a laissé un grand nombre d'ouvrages. Le grand ouvrage qui porte ce titre : *Sculture e Pitture sacre estratte da Cimiteri di Roma*, 3 vol. gr. in-f°, Rome, 1737, 1747, 1753, est un commentaire sur les planches de Bosio, qu'il fit sans nouvelles investigations dans les Catacombes.

I, 132, III, 63; son opinion relativement aux anciennes images de Notre-Seigneur, absolument opposée à celle que lui attribuait M. Raoul Rochette, II, 237, 238; ses notions incomplètes sur l'emploi de la main divine en iconographie chrétienne, II, 151; sur l'épée de saint Paul, V, 151.

BOUCHER (Jean), et non pas L., né à Besançon dans le XVIe siècle, mineur observantin, a laissé : *Bouquet sacré composé des plus belles fleurs de la Terre Sainte*, petit in-8°, Paris, 1622.

Ce qu'il rapporte de la colonne de la flagellation, IV, 294; de la *Pamoison* de la très-sainte Vierge, 315.

BURGATI (Gaëtano), et non pas Burgato, né à Milan en 1745, mort en 1816, *Memorie storiche intorno le reliquie e il culto di S. Celso martire*, in-4°, Milan, 1782.— IV, 207.

BULTEAU (M. l'abbé) a publié la *Description de la cathédrale de Chartres*, in-8°, Chartres et Paris, 1850.

IV, 98, V, 286, 307, 340, 508; son interprétation de sculpture du portail septentrional, consacré spécialement à la sainte Vierge, III, 134, 136, 137; interprétation en particulier des statuettes représentant les béatitudes célestes, 137; la description du chœur des Anges lui est empruntée après en avoir constaté l'exactitude, III, 217, 218; signification qu'il attribue au baiser de saint Joachim, IV, 84; ses expressions empruntées pour décrire la foi, III, 431; pour décrire deux avares, IV, 504; pour décrire Samuel, V, 64; pour décrire saint Georges et saint Théodore, après en avoir vérifié l'exactitude, 285; son interprétation admise relativement à une sculpture concernant saint Martin, 344; à une verrière, 346.

BUONAROTTI (Philippe), un des investigateurs des antiquités chrétiennes des XVIIe et XVIIIe siècles les plus estimés, sénateur à Florence, de la même famille de Michel-Ange, mort en 1755; il a laissé entre autres ouvrages: *Osservazioni sopra alcuni medaglioni antichi del cardinal Carpegna*, in-4°, Rome, 1698; *Osservazioni sopra alcuni framinenti di vasi antichi di vetro, ornati di figure trovati nei cimeteri di Roma*, petit in-fol., Florence, 1716. Tous les fonds de verre publiés par Buonarotti ont été reproduits par le P. Garucci: (Voyez Garucci.)

Il admet que les chrétiens ont eu des images de toute antiquité, II, 237, 238; citation de Prudence relativement à sainte Agnès, qui lui est empruntée, 73.

BURGES (W.), auteur de notes et dessins sur les chapiteaux du palais dogal à Venise, publiés dans les Annales archéologiques, XVII, 70. — III, 512, 516. (Voyez Ruskin.)

C

CAHIER (Charles), savant jésuite, né à Paris en 1806, l'un des contemporains qui a le plus fait pour l'étude de l'Art chrétien, en recherchant ses bases dans les enseignements des Pères de l'Église.

On lui doit sous ce titre: *Accord de la Religion et de la science; De la calligraphie au moyen âge*, une nombreuse série d'articles sur les anciennes miniatures, publiés sous le nom de C. Achery, dans les *Annales de Philosophie chrétienne*, 1838-39; un *Mémoire sur les basiliques chrétiennes*, dans la même publication, 1839; concurremment avec le P. Arthur Martin, le magnifique ouvrage publié sous ce titre: *Description des vitraux de la Cathédrale de Bourges*, grand in-fol., Paris, 1841-1847; *Mélanges d'archéologie, de littérature et d'histoire*, 4 vol. grand in-4°, Paris, 1847-56; et depuis la mort de son collaborateur: *Caractéristiques des Saints dans l'art populaire*, 2 vol. in-4°, Paris, 1867; *Nouveaux mélanges d'archéologie*, 3 vol. in-4°, Paris, 1874-75, où l'on retrouve, pour les planches, la précieuse collaboration du Père Martin, ces planches ayant été gravées et laissées par celui-ci. (Voyez Martin.)

L'auteur a eu recours aux ouvrages du P. Cahier, pour se guider dans ses études, dès leur début, I, p. XIV, IV, 68; ce que le Père Cahier a fait pour l'intelligence des monuments du moyen âge, 408; il dévoile la pensée du cycle de la *Nouvelle Alliance* au moyen âge, 53, 57; son opinion sur la signification de la main divine, II, 141, 142; ce qu'il fait observer sur la persistance de ce

volume et sont consacrées à l'Histoire des Papes. Le calendrier moscovite est publié comme préambule dans le premier volume de mai, avec douze planches, une pour chaque mois, comprenant les Saints honorés à chaque jour du mois, et cette publication est suivie d'un appendice portant ce titre : *Appendix de Hagioptychis Græcorum atque Moscorum*, p. LX-LXVII, auquel se rapportent les autres citations.

Citations du *Calendrier*, II, 217, III, 66, 271, 272, 287, IV, 82, 104, 148, 152, 439, V, 30, 230, 265, 270, 271, 274, 277, 284, 294, 301, 327, 339, 354, 367, 476, 477, 478, 483, 487, 503, 510, 511, 523 ; citations de l'appendice, V, 30, 271, 284, 503.

CANALS E TOLOSA (M. l'abbé Raimondo), auteur d'un mémoire sur l'Immaculée-Conception, IV, 84.

CANCELLIERI (François-Jérôme), savant philologue, né à Rome en 1751, mort en 1826 ; son principal ouvrage est : *De Secretariis basilicæ Vaticanæ*, 4 vol. in-4°, Rome, 1786.

Cité pour son mémoire relatif aux Têtes de saint Pierre et saint Paul, V, 155.

CAPELLA (Martianus-Mineus-Felix), écrivain, né en Afrique, à une époque indéterminée, quelques-uns disent au IIIe siècle, mais plus probablement vers le Ve de l'ère chrétienne ; le livre qu'il a laissé est intitulé Satyrion, et contient neuf livres ; les deux premiers sont consacrés aux *Noces de la Philologie* et de Mercure, III, 482, 485, 486.

CAPELETTI, auteur d'un ouvrage cité de seconde main, et qui porte ce titre, l'*Armenia*, II, 220, 228.

CAPISUCCHI (Raymond), né à Rome, en 1616, successivement religieux dominicain et cardinal, ses *Controversiæ theologiæ selectæ*, in-f°, Rome, 1677, contiennent un important traité des saintes images, I, 130, 131, 134, 139, II, 136, 217.

CARLETTI (Giuseppe), prêtre et docteur en théologie, à Rome, a publié : *Memorie istorico critiche della Chiesa e monastero di S. Silvestro in capite de Roma*, un vol. in-f°, Rome, 1795. — II, 219, 229.

CARLI (Paolo), chanoine à Brescia, a laissé inachevé : *Bibliotheca liturgica* (un premier volume et plusieurs livraisons d'un second), in-8°, Brescia, 1833 ; il présente très-bien la question des saintes images, I, 130, 137, 141, II, 18.

CARTER (John), esquire, a publié *Specimens of the ancient sculptures and painting now remaning in England*, etc., in-f°, Londres, 1781, 1794 ; une nouvelle édition, Londres, 1838, qui est citée, V, 94.

CARTIER (Etienne), auteur, entre autres publications de divers articles dans les *Mélanges* d'archéologie et de la vie de Fra Angelico de Fiesole, in-8°, Paris, 1847. — IV, 222, V, 227.

CASALÈS (l'abbé DE), fils du grand orateur de la droite, à l'Assemblée nationale de 1789, traducteur des Méditations de Catherine Emmerich. (Voyez ce nom.)

CASALI (Jean-Baptiste), savant antiquaire romain du XVIIIe siècle, a laissé entre autres ouvrages : *De Veteribus sacris christianorum ritibus*; l'édition citée est celle de Francfort, in-4°, 1631, II, 370.

CATHARINUS (Lancelot-Politus, connu sous le nom d'Ambrosius), qu'il avait pris en entrant dans l'Ordre des Dominicains, né à Sienne, en 1487, mort à Rome, en 1553 ; théologien du Concile de Trente, connu pour ses opinions hardies, a laissé parmi ses ouvrages des considérations remarquables sur les saintes images, I, 283, II, 136, IV, 138.

CAUMONT (Arcisse DE), né à Bayeux, en 1802, mort en 1872 ; le principal

promoteur de l'étude de l'archéologie chrétienne en France avait débuté par publier en 1824, dans le premier volume des Mémoires de la Société des Antiquaires de Normandie, un Essai sur l'architecture religieuse du moyen âge. On lui a dû successivement entre autres ouvrages : *Le Cours d'Antiquités monumentales*, 6 vol. in-8°, avec atlas in-4°; *Statistique monumentale du Calvados*, 4 vol. in-4°; la publication périodique du *Bulletin monumental*. De la partie religieuse du Cours d'antiquités monumentales refondu, il avait fait l'*Abécédaire d'Archéologie*, dont la première édition a été publiée en 1850, et la cinquième en 1868, Paris, Caen, un vol. in-8°. (L'auteur se dit disciple de M. de Caumont dès l'apparition du 1er livre de celui-ci, I, p. VIII; ceci n'était pas possible, car, lors de l'apparition de ce premier livre, en 1824, il n'était qu'un enfant, et il n'a pu le connaître que dix après, il fallait dire dès qu'il avait pu connaître le premier livre.)

Impulsion donnée par M. de Caumont à l'étude des monuments du moyen âge, I, 406; l'*Abécédaire* est cité, II, 15, 53, 389, 435, 444, III, 141, 240, 260, 261, 527, IV, 76, V, 90; le *Bulletin monumental*, III, 117, 413, 527.

CAVALIERI (Jean Michel), né à Bergame, mort à Bénévent en 1701, dominicain, rédacteur du *Rettore ecclesiastico*, promulgué par le cardinal Orsini, I, 141.

CÉCILE (Sœur), religieuse dominicaine du couvent de Saint-Sixte, au temps de saint Dominique, auteur d'une Vie du saint patriarche de son Ordre, V, 381, 383.

CEDRENUS (Georges), moine grec du XIe siècle, a laissé une *Histoire universelle* qui va jusqu'en 1057; elle n'a de valeur que pour les faits contemporains ou peu antérieurs. II, 319, III, 8.

CEOLFRID (Saint), abbé de Saint-Pierre-et-Saint-Paul de Wiremouth, mort en 716.

Cité pour sa lettre à Naitan, roi des Pictes, II, 104, V, 130.

CHAMARD (Dom François), savant bénédictin de l'abbaye de Ligugé; comme prélude de sa grande et belle *Histoire de l'Église du Poitou*, il a publié *Saint Martin et son Monastère de Ligugé*, in-12, Paris et Poitiers, 1873; d'importants Mémoires dans différents recueils scientifiques, et diverses Notes dans la *Revue de l'Art chrétien*, auxquelles sont empruntées les citations suivantes.

Il prouve que Nicodème doit être compté au nombre des Saints, et qu'il a droit au nimbe plein, II, 34; il signale une note de M. Le Hir contre l'étymologie attribuée au nom de Véronique, 221; il établit que, dans les temps de l'Église primitive, l'application de la vision d'Ézéchiel était faite aux Évangélistes, III, 392; citation de la Vie de saint Martin, V, 342.

CHATEAUBRIAND (François-René, vicomte DE), né à Saint-Malo en 1768.

Son *Génie du Christianisme*, la plus éclatante manifestation du *mouvement littéraire* d'où est venu le retour au sentiment de l'art chrétien, I, 105; question qui lui est adressée par un journal, d'après de Maistre, 287.

« Chose étonnante », dit M. Rio (*Épilogue à l'Art chrétien*, I, 337), « lui, Châ-
« teaubriand, qui avait donné le signal
« de la restauration du culte, et qui avait
« presque entrevu les conditions de l'es-
« thétique chrétienne, ne comprit pas
« que les peintres allemands qui travail-
« laient alors (en 1830) à Rome, presque
« sous ses yeux, accomplissaient instinc-
« tivement une œuvre analogue à la
« sienne. Il faut voir, dans le huitième
« volume des *Mémoires d'outre-tombe*,
« le superbe dédain avec lequel il traite
« cette nouvelle école qui *prétendait*
« *faire remonter la peinture à Pérugin*,
« et *préférait la première manière de*
« *Raphaël à la dernière*. Cependant, en
« 1803, Châteaubriand écrivait, parlant

« des chambres du Vatican : « *Le Saint-* « *Sacrement*, premier ouvrage de Ra- « phaël, froid, nulle piété, mais dispo- « sitions et figures admirables. » La placidité de ce chef-d'œuvre lui avait paru froide; accoutumé qu'il était à goûter dans l'art les manifestations accentuées de sentiments superficiels, il n'avait pas pénétré au fond de ces cœurs si recueillis pour apercevoir tout ce qu'ils renferment de piété; mais n'y a-t-il pas en germe, dans le trait final, tout l'ordre d'idées auquel M. Rio a si heureusement attaché son nom.

Chateau périlleux, etc., manuscrit de la Biblioth. nation., I, 74.

CHERGÉ (Charles-Louis-Gilbert de), né en 1814, président de la Société des Antiquaires de l'Ouest en 1844, a publié, entre autres ouvrages, le *Guide du Voyageur à Poitiers*, III, 147.

CHIFFLET (Jean-Jacques), savant écrivain, né à Besançon en 1588, mort en 1660, fut médecin du roi Philippe IV d'Espagne; il a laissé entre autres ouvrages : *De Linteis Sepulchralibus Christi servatoris, crisis historica*, in-4°, Anvers, 1624. Cette dissertation a été traduite en français, II, 225, 230, 232, 233.

Chronique de Nuremberg au xve siècle, ornée de vignettes, V, 234, 272.

CIACONIUS (Alphonse Chacon, dit en latin), savant dominicain, né à Baeça, royaume de Grenade, en 1540, mort en 1599, a laissé entre autres ouvrages : *Vitæ et res gestæ pontificum romanorum et romanæ Ecclesiæ cardinalium ab initio nascentis Ecclesiæ usque ad Urbanum VIII*, 2 vol. in-f°, Rome, 1630; et avec augmentation, 4 vol. in-f°, Rome, 1677.

II, 8, IV, 276, V, 179, 276, 301, 338, 339, 356; dessin qu'il a laissé d'une ancienne mosaïque, 176.

CIAMPINI (Jean-Justin), savant prélat, né à Rome en 1633, mort en 1698; entre autres ouvrages il a laissé : *De sacris ædificiis a Constantino magno constructis, Synopsis historica*, in-fol., Rome, 1693; *Vetera monimenta in quibus præcipui musica opera sacrarum profanarumque ædium structura ac nonnulli antiqui ritus, dissertationibus iconibusque illustrantur*, 2 vol. in-fol., Rome, 1690, 1699. Malgré la désolante imperfection des gravures, cet ouvrage, qui s'occupe principalement des anciennes mosaïques, est une source importante de renseignements; il devait avoir deux autres parties qui n'ont pas été publiées.

Les *Vetera monimenta* sont cités : I, 34, 57, 104, 106, 132, 133, 312, II, 8, 9, 10, 11, 12, 13, 21, 23, 33, 48, 49, 50, 74, 75, 79, 81, 93, 141, 142, 336, 341, 342, 367, 369, 374, 375, 385, 394, 426, 430, III, 209, 269, 271, 326, 396, 412, 493, 508, IV, 167, 176, 180, 207, 235, 292, 410, 508, 509, V, 28, 69, 86, 106, 129, 162, 166, 199, 200, 244, 256, 257, 265, 268, 270, 279, 337, 509; *De sacris ædificiis*, III, 94, 351, 377, 385, V, 111.

CICOGNARA (Léopold, comte de), écrivain, né à Ferrare en 1767, mort en 1831. On lui doit, entre autres ouvrages : *Storia della scultura in Italia*, 3 vol. in-folio, Ferrare, 1813-1818; seconde édition, Prato, 1823-1825; *Edificie piu conspicui di Venezia*, 2 vol. in-fol., Venise, 1820. Il fait dans ses études la part à l'art chrétien.

I, 106; *Storia della scultura*, 109, 130, V, 227; *Edificie di Venezia*, IV, 195.

CICÉRON (Marcus-Tullius), le grand orateur romain. Ce qu'il rapporte d'après Ennius de la fille de Varron, I, 278.

CIROT de la Ville (l'abbé), professeur à la Faculté de théologie à Bordeaux, a publié : *Origines chrétiennes de Bordeaux*, ou *Histoire et description de Saint-Seurin*, grand in-4°, Bordeaux, 1867. — II, 221, IV, 84, 89, 112, 118, 213.

CLÉMENT I (Saint), pape. Texte qu'on lui attribue, V, 123.

D

E

F

G

rapporte relativement à la Présentation de la sainte Vierge, IV, 91.

GIULINI (Georges), né à Milan, en 1714, mort en 1780, a laissé, entre autres ouvrages, *Memorie spettanti al governo ed ella descrizione della città ed della campagna di Milano ne secoli bassi racolte ed esaminate*, 8 vol. in-4°, plus un vol. de tables et 3 vol. d'histoire. Note Q, ci-après.

GIUSTINIANI (Michel), né à Gênes, en 1612, mort en 1680, auteur d'un grand nombre d'ouvrages dont beaucoup sont restés manuscrits. Reste à éclaircir s'il est l'auteur des Annales de Genova. On a de lui : *Dell'origine della madonna de Constantinopli o sia d'Istria et delle de lei pretese traslationi, libri due*, in-8°, Rome 1657, — II, 320.

GORRES, et non pas GOERRES, né à Coblentz en 1776, a publié, en 1836, son ouvrage sur la Mystique, traduit par M. Charles Sainte-Foi, sous ce titre : *La Mystique divine, naturelle et diabolique*, 5 vol. in-8°, Paris, 1854. — III, 332.

GORI (Jean-Antoine), écrivain, né à Florence en 1691, mort en 1757, embrassa l'état sacerdotal et fut attaché au service du baptistère de Florence. Entre autres ouvrages, il a laissé, sous le titre de *Symbolæ litterariæ opuscula varia philologica, scientifica*, un recueil de Dissertations de divers auteurs sur toutes sortes de sujets de littérature et d'antiquité, 10 vol. in-8°, Rome 1748 et 1751. L'ouvrage suivant n'a paru qu'après sa mort : *Thesaurus veterum diptychorum Consularium et ecclesiasticorum tunc ejusdem auctoris cum aliorum lucubrationibus illustratus*, 3 vol. in-f°, Rome, 1759. A la fin du 3e vol. sont publiés, par Passeri, des matériaux destinés à un 4e volume, sous ce titre : *Monumenta sacra eburnea*.

Citations de ses planches : I, 26, 27, 37, 106, II, 22, 27, 56, 82, 106, 164, 389, 393, 427, 445, 446, 448, III, 177, 208, 279, 307, 335, 337, 392, 395, IV, 11, 89, 92, 93, 97, 104, 112, 115, 130, 136, 151, 164, 171, 190, 199, 228, 266, 277, 313, 333, 346, 361, 364, 374, 377, 399, 416, 422, 428, V, 30, 102, 103, 251, 252, 273, 284, 367.

GOSSIN, *Notice historique* sur la Couronne d'épines, IV, 296.

GRADUEL FRANCISCAIN du XIIIe siècle. On donne le nom de Graduel à l'Antienne qui se chante à la Messe entre l'épître et l'évangile, et au livre de chant qui contient tout ce qui se chante au lutrin pendant la Messe : c'est dans ce dernier sens que le mot est ici employé.

Il est dit sur quel fondement le Graduel manuscrit dont il s'agit est réputé franciscain, III, pl. X, 108; observations sur les miniatures détachées de ce *Graduel* et qui ont été recueillies par l'auteur du *Guide de l'Art chrétien*, id.; initiales des Introïts d'une messe de la sainte Vierge, id.; des fêtes de Noël, IV, pl. XIV, 130; de l'Épiphanie, III, 251, IV, 168, 170; de Pâques, pl. XIX, 378; de l'Ascension, pl. XXI, 378; de l'Assomption, III, pl. XVI, fig. 1, 336, IV, 139, 142; de saint Pierre, V, 186; de la Toussaint, III, 108, V, 42; de saint Michel, III, 280; de saint Étienne, V, 42, 251, 253.

GRÉGOIRE LE GRAND (Saint), pape et docteur. (Voyez 1re table.)

Il est désigné par les Grecs sous le nom de *Dialogos*, V, 301; ses dialogues, 110; sa Vie de saint Benoît qui en fait partie, 370, 376; il compare la vertu chrétienne à une pierre bien équarrie, II, 32; observations relatives aux hiérarchies angéliques, III, 212, 215; ce qu'il rapporte de sainte Félicité, V, 181; relativement à la palme du martyre, 246.

GRÉGOIRE II (Saint), pape, défenseur des saintes images (voyez 1re table) — I, 123, II, 217; réponse qu'il fait à Léon l'Isaurien, I, 131.

GRÉGOIRE DE NAZIANZE (Saint), évêque et docteur. (Voyez 1re table.)

Ce qu'il pense du bœuf et de l'âne ré-

putés s'être rencontrés dans l'étable de Bethléem, IV, 124 ; un mot de lui sur saint Basile, V, 328 ; portrait qu'il trace de saint Athanase, 331.

GRÉGOIRE de Nysse (Saint), évêque et docteur, frère de saint Basile le Grand.

Du bœuf et de l'âne dans l'étable de Bethléem, V, 124 ; Traité qu'on lui attribue sur la sainte Vierge, 91.

GRÉGOIRE de Tours (Saint), Georges-Florentin, évêque de cette ville, dit le père des *Historiens de France,* né en Auvergne en 539, mort en 595.

Ses ouvrages sont : 1° deux livres de la *Gloire des Martyrs;* 2° un livre de la *Gloire des Confesseurs ;* 3° quatre livres des *Miracles de saint Martin;* 4° un livre des *Vies des Pères ;* 5° l'*Histoire des Français.*

Citations du livre de la *Gloire des Martyrs,* relativement à la tonsure cléricale, II, 101, V, 129 ; au crucifix de Narbonne qui fut couvert d'un voile, II, 344 ; à la mort de la sainte Vierge, IV, 439, 440 ; aux miracles de saint Laurent, V, 256 ; il parle de la colonne de la flagellation, IV, 294 ; il ne parle pas de la fuite de sainte Clotilde, V, 531.

GRETZER (Jacques), savant jésuite, né en 1561, à Marckdorf, en Souabe, mort à Ingolstadt en 1625.

Parmi ses nombreux ouvrages, réunis en 17 vol. in-f°, sont cités : *De Sancta Cruce,* in-f°, Ingolstadt, 1626, immense répertoire où l'on pourrait croire que tout a été dit sur la sainte Croix, mais le sujet est si vaste qu'on pourrait y ajouter bien d'autres volumes semblables. Entre les sujets traités dans les 17 volumes in-f° qui renferment ses œuvres, on trouve un savant Traité sur les Images primitives de Notre-Seigneur. — Il est cité parmi les auteurs qui soutiennent l'authenticité de l'image d'Edesse, II, 217 ; il est celui qui a le plus approfondi la question, 219 ; il cite des crucifix entièrement nus, 386.

GRIMALDI (Jacques), né à Bologne dans le XVII° siècle, mort à Rome en 1623, bénéficier du Chapitre de Saint-Pierre du Vatican ; on lui doit la mise en ordre des archives de la basilique. — II, 222.

GUÉNÉBAULT (Louis-Jean), né en 1789, auteur de divers Mémoires publiés, d'abord dans les *Annales de Philosophie chrétienne,* et, entre autres ouvrages, des suivants : *Dictionnaire iconographique des Monuments de l'antiquité chrétienne et du moyen âge, depuis le bas-empire jusqu'à la fin du seizième siècle, indiquant l'état de l'art et de la civilisation à ces diverses époques.* 2 vol. in-8°, Paris 1843. — *Dictionnaire iconographique des figures, légendes et actes des Saints tant de l'ancienne que de la nouvelle loi, et répertoire alphabétique des attributs qui sont donnés le plus ordinairement aux Saints, etc.,* compris dans l'*Encyclopédie Théologique,* publiée par M. l'abbé Migne, un vol. grand in-8°, Petit-Montrouge 1850. Ces ouvrages sont utiles comme recueils de renseignements.

III, 269, 338, 346, 352, 440, 441, IV, 77, V, 61, 78, 193, 227, 231, 371, 398, 399, 421, 426, 428, 429, 486, 505, 523, 527, 541, 546, 554.

GUÉRANGER (dom Prosper-Pascal-Louis), né près du Mans en 1805, mort en 1875, rénovateur de l'Ordre des Bénédictins en France, abbé de Solesmes.

Principal promoteur du grand mouvement liturgique qui a ramené tous les diocèses de France au rit romain, IV, 442 ; parmi ses nombreux ouvrages, sont cités : *Année liturgique, Temps de Noël,* V, 484 ; *Temps de Carême,* III, 393 ; *Origines de l'Église romaine,* I, 128 ; *Histoire de sainte Cécile,* II, 64, V, 499, 504 ; *Sainte Cécile et l'Église romaine,* in-4° Paris 1874. Ce qu'il rapporte sur la signification des quatre Animaux évangéliques, III, 393 ; ce qu'il dit de sainte Anastasie, V, 484.

Guide de la Peinture. — Voyez Didron.

H

qu'elle avait commencé son travail en 1842. La cinquième édition de cet ouvrage, celle que nous citons, est de 1866. Son second ouvrage, *Legends of the Monastic Orders as represented in the fine arts*, 1 vol. in-8°, 2e édition, Londres, 1852, est le complément et la suite du premier. Vient ensuite *Legends of the Madonna forming the third series of sacred and Legendary art*, 3e édition, 1 vol. in-8°, Londres, 1864; l'auteur avait, lors de sa mort, commencé à rassembler les matériaux pour : *The history of our Lord*, qui a été achevée et publiée sur la demande de sa famille, et notamment de miss Murphy, sa sœur, par lady Eastlake; Mme Jameson a aussi laissé : *Memoirs of early italian painters, and of the progress of painting in Italy, Cimabue to Bassano*, 2e édition, in-8°, Londres, 1868.

Sur beaucoup de points, on renvoie à ses livres pour des matières qu'elle a bien traitées, 449; on ne cite que deux jugements où son esprit naturellement juste aurait fléchi, et où semblerait apparaître un reste d'esprit protestant, sur le miracle des Roses do saint Diègue d'Alcala, 430, 432; sur les Croisades, 449; sa judicieuse observation sur la manière de traiter les faits de la sainte Écriture comme mystère et comme événement, IV, 105; ancien exemple et appréciation qu'elle donne sur les têtes ailées représentant les Anges, III, 199. Elle donne de bonnes raisons pour attribuer la couleur bleue aux Chérubins, III, 223; ses observations sur la *Face de l'abîme*, 507, 518; ce qu'elle fait observer relativement à la mort de Caïn, IV, 41; son observation sur Albert Durer, et la Nativité de la sainte Vierge traitée comme un commérage allemand, 147; elle rapporte la légende du blé poussé et arrivé à maturité instantanément lors de la fuite en Égypte, 182; dans quel sens il faut entendre ce qu'elle dit de la représentation de la légende des Voleurs, qui seraient alors intervenus, id.; elle dit que le sujet de la *Femme adultère* est devenu en faveur à l'époque où l'art, de religieux qu'il était, devient une affaire de sentiment et de pittoresque, 244; ses observations sur les paraboles de l'Évangile, 248; sur la différence caractéristique qui distingue la mythologie païenne et une certaine mythologie chrétienne, V, 283; comment elle apprécie le tableau de sainte Monique et saint Augustin, par Ary Scheffer, 315; elle rapporte et apprécie à sa juste valeur la fable absurde dite de la *Pénitence de Jean Chrysostome*, 330; elle rattache les saints rois à divers Ordres monastiques, 407; elle se plaint de n'avoir pas vu représenter plus souvent saint Ignace sur le lit où la lecture de la vie des Saints détermine sa conversion, ou à son lit de mort, 405; ce qu'elle demande pour une bonne représentation de sainte Marie-Madeleine, 457; elle considère quatre Vierges et Martyres comme exerçant sur toute la chrétienté un patronage spécial, 485; caractères qu'elle leur attribue, 513; sa pensée relativement à certaines manières inconvenantes de représenter sainte Agathe, 387; son appréciation sévère du *Martyre de sainte Agnès*, par le Dominiquin, 493; autres citations de l'*History of our Lord*, III, 507, 508, 518, 523, IV, 4, 5, 8, 16, 17, 39, 41, 42, 76, 147, 244, 248, 258; *Legends of the Madonna*, III, 92, 109, 114, IV, 89, 90, 104, 105, 109, 116, 118, 182, 188; *Sacred and Legendary art*, III, 208, 216, 220, 223, V, 257, 258, 287, 295, 306, 327, 329, 339, 340, 458, 459, 463, 466, 481, 482, 489, 493, 496, 510, 514, 517; *Legends of the Monastic Orders*, V, 380, 381, 393, 395, 420, 429, 430, 431, 432, 435, 436, 539, 540, 544, 545, 547, 548, 549.

JEAN Chrysostome (Saint). Voyez 1re table. — Il témoigne son affection pour certaines images, I. 33; ce qu'il dit sur l'attrait de la personne de Notre-Seigneur Jésus-Christ, II, 201; sur les Martyrs

K

ne sont pas tirés de la même publication, mais elles proviennent d'un autre livre d'heures qui n'est peut-être pas de Thielman Kerver; de ce même livre est tiré la vignette reproduite, II, 110; mais on en voit une analogue dans la publication bien certainement de Kerver qui est principalement citée.

L

LABARTE (Jules) aurait d'abord publié, selon le Dictionnaire archéologique de M. l'abbé Bourassé, une *Histoire de l'art par les meubles, les bijoux et autres objets précieux;* on lui doit ensuite la *Description des objets d'art qui composent la collection Debruge-Dumenil*, précédée d'une *Introduction historique*, de 408 pages, avec un grand nombre de vignettes sur bois et cuivre, planches gravées sur cuivre, 1 vol. in-8°, Paris, 1847. C'était le prélude de son grand et bel ouvrage : *Histoire des arts industriels au moyen âge et à l'époque de la Renaissance*, 4 vol. in-8° ou in-4° de texte, 2 vol. in-4° de planches, Paris, 1864.

Cet important ouvrage est cité, I, 69, II, 75, 81, 90, 385, 388, III, 67, 91, 179, 192, 208, 123, 124, IV, 103, 115, 125, 134, 166, 167, 209, 313, 370-374, 403, 414, 454, V, 102, 291.

LACERDA (Jean-Louis DE), né à Tolède vers 1560, mort à Madrid en 1643, a laissé entre autres ouvrages *De Excellentia cœlestium Spirituum præsertim de Angeli custodis ministerio*, in-8°, Paris, 1631 ; III, 188.

LACORDAIRE (Jean-Baptiste-Henri, en religion Henri-Dominique), le grand orateur qui a rétabli l'Ordre des Domicains en France, né près de Dijon, en 1802, mort en 1861.

Sa *Vie de saint Dominique*, in-8°, Paris, 1840, V, 382, 385, 421.

LA LAUZIÈRE (Jean-François DE NOBLE), né à Marseille, en 1718, mort en 1806, a laissé : *Abrégé chronologique de l'histoire d'Arles*, avec planches, in-4°, Arles, 1808, publié après sa mort.

Les planches de cet ouvrage sont citées, III, 371, 407, 522, IV, 205, 262, 276, V, 86.

LALLEMANT (Jacques-Philippe), jésuite, né vers 1660, à Saint-Valery-sur-Somme, mort en 1748, auteur, entre autres ouvrages, des *Réflexions morales avec des notes sur le Nouveau Testament* etc., 12 vol. in-12. Paris, 1715, 6 vol. in-12, Paris, 1740, — IV, 176.

LAMENNAIS (Félicité ROBERT DE), né en 1782, mort en 1854.

Sont citées, du trop célèbre écrivain, de belles paroles sur le type de la sainte Vierge, III, 5.

LANZI (Louis), jésuite, né en 1732, mort en 1810, auteur, entre autres ouvrages, de l'*Histoire de la peinture italienne*, 5 ou 6 vol. in-8°, suivant les éditions.— V, 329.

LASTEYRIE (Ferdinand DE) a publié *Histoire de la Peinture sur verre d'après ses monuments en France*, 2 vol. in-f°, figures, Paris, 1853. — IV, 77, V, 184.

LAUNOY (Jean de), dit le *dénicheur de Saints*, né près de Valognes en 1603, mort en 1678; vingt-huit des nombreux traités de l'auteur ont été mis à l'index. — Son mot impertinent relativement à sainte Catherine, V, 507.

LECOINTRE - DUPONT, l'un des fondateurs de la *Société des Antiquaires de*

l'Ouest, à Poitiers, son président en 1842, auteur d'importants travaux publiés dans les Mémoires de cette Société. — III, 145, 146.

LÉGENDE DORÉE. (Voyez, pour le texte, JACQUES DE VARAZZE ou DE VORAGINE.)

LÉGENDE DORÉE, manuscrit à miniatures du XVe siècle. (Bibl. nat. Fr.. 244.) — II, pl. V, 79, 192, 193, 194, 195, 479, III, 248, 289, IV, 112, 113, 325.

LÉGENDE DORÉE, édition de 1505, avec vignettes. — V, 127.

LÉGENDE DORÉE, traduction italienne, sous ce titre : *Legendario delle Vite de' Santi*, in-f°, Venise, 1575. — IV, 82, 147, V, 227, 463, 475, 477, 478, 484, 489, 538.

LE HIR, savant sulpicien, dont la mort prématurée nous a privé, il y a peu d'années, des fruits de beaucoup de ses importantes recherches.

Une Note de lui sur le nom de Véronique, III, 221.

LENOIR (Alexandre), né à Paris en 1762, mort en 1839, l'archéologue qui a sauvé, en 1793, tant de monuments qui sans lui auraient été détruits par le vandalisme révolutionnaire; parmi ses nombreux ouvrages on a cité :

Atlas des Monuments des Arts libéraux, mécaniques et industriels de la France, depuis les Gaulois jusqu'à nos jours, etc., in-f° avec 40 planches, Paris, 1820-1821, III, 337 ; *Musée des Monuments français*, 8 vol. in-8°, Paris, 1804, 346, 352.

LENORMANT (Charles), le savant professeur qui une fois redevenu chrétien a soutenu sa foi avec tant de courage dans sa chaire de la Sorbonne; né à Paris en 1802. — Cité pour un Mémoire publié dans les *Mélanges d'Archéologie* sur la médaille d'Apamée. IV, 44.

LIBER PONTIFICALIS, chronique des premiers Pontifes romains, attribué communément à Anastase dit le bibliothécaire (voyez ce nom), mais qui lui est bien antérieur et qu'il n'a fait que continuer, — IV, 83, V, 85, 197, 338.

LICETI (Fortunio), savant, né dans l'État de Gênes en 1577, mort à Padoue en 1657, — III, 422.

LICIO (Robert CARACCIOLI, dit DE), parce qu'il était de Lecce, terre d'Otrante, né en 1425, mort en 1495; théologien, religieux dans l'Ordre des Franciscains Observantins, puis des Conventuels, ensuite évêque d'Aquino.

Il réprouve une inscription susceptible de faire interpréter dans un sens erroné la représentation de la Rencontre de saint Joachim et de sainte Anne à la Porte dorée, III, 84.

LIGNY (François DE), jésuite, né à Amiens en 1709, mort en 1788.

Son *Histoire de la vie de Jésus-Christ*, imprimée pour la première fois en 3 vol in-8°, Avignon, 1774, est citée, IV, 269, 280, V, 456.

LINAS (Charles DE), connu pour ses importantes recherches archéologiques, principalement sur les anciennes étoffes, publiées dans la *Revue de l'Art chrétien* et ailleurs, V, 235.

LIONI (Jean-Dominique), dominicain, né à Florence, auteur de *Breve Ristretto della vita meravigliosa della Beata Rosa di Santa Maria di Lima*, etc., très-petit in-8°, Rome et Bologne, 1668, V, 549.

LOMAZZO (Jean-Paul), peintre et écrivain, né à Lomazzo près de Côme, en 1538, mort en 1600 ; il fut aveugle une partie de sa vie. Il a laissé entre autres ouvrages : *Trattato della pittura diviso in sette libri*, in-4°, Milan, 1584 ; réimprimé avec additions sous ce titre : *Trattato dell'arte della pittura, scultura ed architectura libri* 7, in-4°, Milan, 1585-1590. *Idea del Tempio della pittura*, in-4°, Milan, 1584.

Un mot sur son esthétique élevée, I, 89 ; rang qu'il accorde parmi les peintres, à Gaudenzio Ferrari, son maître, 88 ;

M

d'un philosophe, I, 227; sûr la beauté d'une religieuse supérieure à celle d'une nymphe, 287; sur le type de Marie, III, 4, 7; sur le type des Anges, 192, 194; sur ce qu'on peut appeler la mythologie chrétienne, V, 283; il dit (dans une de ses lettres, parlant de lui-même) que la vie d'un honnête homme devant Dieu est abominable, 524.

MALDONAT (Jean), savant jésuite, né en 1534 dans l'Estramadure, mort en 1583. — Ses *Commentaires sur les Évangiles* cités, IV, 306.

MALLAY. *Églises Romanes du Puy-de-Dôme.*—III, 325.

MALLONIUS (Daniel), hiéronymite, commentateur du livre d'Alphonse Palæoti, *Stigmata sacræ sindoni impressa.* — II, 207, 225. (Voyez PALÆOTI.)

MALOU (Jean-Baptiste), né à Ypres en 1809, mort en 1864, évêque de Bruges. Son *Iconographie de l'Immaculée Conception de la très-sainte Vierge Marie*, ou de la meilleure manière de représenter ce mystère, br. in-8°, Bruxelles, 1856.— III, 53, 115-123.

MAMACHI (Thomas-Marie), savant dominicain, né dans l'île de Chio en 1713, mort en 1792, a laissé entre autres ouvrages : *Originum et Antiquitatus Christianorum*, libri XX, 5 vol. in-4°, figures, Rome, 1749-1755; ces cinq volumes ne contiennent que quatre livres.

Cet ouvrage est cité, III, 365, 170, 208, V, 168, 242.

MARAFFI (Damiano) a laissé : *Figure del Vecchio Testamento con versi Toscani*, petit in-8°, 1554, Lyon. — *Figure del Nuovo Testamento illustrate da versi volgari Italiani*, petit in-8°, Lyon, 1559.— Ces ouvrages sont dédiés par l'auteur à Marguerite de France, duchesse de Berry, qui épousa en cette même année 1559 Emmanuel-Philibert, duc de Savoie.

Vignettes empruntées à cet ouvrage, IV, 396, 475, citées, 247, 401.

MARANGONI (Jean), savant antiquaire, né à Vicence en 1673, mort en 1753, chanoine d'Anagni, adjoint à Boldetti comme gardien des Catacombes, a laissé entre autres ouvrages : *Acta sancti Victorini episcopi Amitani et Martyris illustrata*, etc., in-4°, Rome, 1740. — *Delle cose gentilesche e profane trasportate ad uso e adornamento delle Chiese*, in-4°, Rome, 1744, *Istoria dell'antichissimo oratorio o capella di San Lorenzo nel patriarchio Lateranense communamente appelata Sancta Sanctorum*, in-4°, Rome, 1747.

Citations du premier de ces ouvrages, II, 8, 22, 60, 64, 245, 277, V, 119, 120; du troisième, I, 133, II, 22, 84, 210, 277, V, 120, 152.

MARCHESE (L.-Vincent), dominicain, prieur du couvent de Saint-Marc, à Florence, en 1851, a publié entre autres ouvrages : *Memorie dei piu insigni pittori, scultori et architetti domenicani con agiunta di alcuni scritti intorno le belle arti*, in-8°, Florence, 1845, et le texte du bel ouvrage qui porte ce titre *San Marco convento dei Padri predicatori in Firenze illustrato e inciso principalmente dei dipenti del. B. Giovanni Angelico con la vita dello stesso pittore e un sunto storico del convento medesimo*, in-fol., Florence, 1853. — V, 422.

MARCHETTI (Jean), né à Empoli, en Toscane, en 1753, mort en 1829; évêque d'Ancyre *in partibus* en 1814, auteur de la *Critique de l'histoire ecclésiastique* de Fleury, a laissé entre autres ouvrages : *De Prodigi avvennuti in molte sagre immagini, specialmente di Maria santissima seconda gli autentici Processi compilati in Roma*, in-8°, Rome, 1797, édition avec figures et autre sans figures; traduction française de la partie principale, in-12, Paris, 1801. — III, 106, 109.

MARCHI (Joseph), savant jésuite, né à Udine en 1795, mort en 1860, le promoteur de la nouvelle impulsion donnée à l'étude des Catacombes romaines; il a

laissé entre autres ouvrages : *Monumenti delle arte Cristiane primitive nella Metropoli del Cristianesimo*, gr. in-4°, Rome, 1844 ; ouvrage interrompu par la mort de l'auteur.

Tous les jeudis, dans la saison convenable, il conduisait un certain nombre de visiteurs dans le cimetière de Sainte-Agnès, et il leur expliquait les monuments ; c'est à ce souvenir que se rapportent les citations suivantes.

L'impulsion donnée par lui progresse jusqu'à M. de Rossi, I, 108 ; son opinion sur certaines niches des Catacombes destinées à recevoir des images portatives, II, 83 ; sur l'antiquité d'une image peinte dans le cimetière de Sainte-Agnès, III, 64 ; sur certains siéges qu'il croyait avoir servi à l'administration du sacrement de pénitence, 405.

MARIANUS Scotus, moine bénédictin et annaliste, considéré comme le plus savant homme de son siècle, né en 1028, en Irlande probablement, mort à Mayence en 1066. Son principal ouvrage est une *Chronologie universelle*, II, 221, 222.

MARINI (Gaëtan-Louis), savant antiquaire et prélat romain, né à Sant'Archangelo en 1740, mort en 1815, préfet des archives du Saint-Siége, a laissé entre autres ouvrages : *Gli atti e Monumenti de fratelli Arvali scolpiti gia in tavole di marmo ed ora raccolti diciferati et commentati*, 2 vol. in-4°, 1795.

Cet ouvrage est cité relativement à la droite donnée à Minerve préférablement à Junon, II, 113.

MARTIANUS Capella (voyez Capella).

MARTIGNY (J.-A.), curé archiprêtre de Bagé, chanoine honoraire de Belley, etc., après s'être fait connaître par diverses autres publications d'archéologie chrétienne, a été l'auteur d'un livre du premier ordre dans son genre : le *Dictionnaire des antiquités chrétiennes, contenant le résumé de tout ce qu'il est essentiel de connaître sur les origines chrétiennes jusqu'au moyen âge exclusivement*, etc., un vol. grand in-8°, Paris, 1865.

Ce qu'il dit du Poisson comme emblème du baptême, II, 281 ; observation sur la position du serpent ordinairement tourné vers la femme dans les anciennes représentations de la chute d'Adam et Ève, III, 301 ; il fait observer que l'ordre quant à la manière de ranger les Évangélistes varie, 399 ; il rapporte l'ancienneté de la tradition d'après laquelle les Mages auraient été au nombre de trois, IV, 165 ; autres citations de son *Dictionnaire*, I, 317, 319, II, 69, 73, 79, 84, 93, 102, 140, 170, 223, 244, 348, 380, III, 40, 177, 190, 334, 365, 367, 373, 407, 408 409, 415, 422, 497, 498, 510, IV, 42, 55, 123, 132, 167, 190, 206, 262, 263, 276, V, 66, 77, 88, 197, 198, 245, 335.

MARTIN (Arthur-Marie), jésuite, né à Auray en 1801, mort en 1856. A lui appartient l'initiative de la publication de la *Monographie des Vitraux de Bourges* et des *Mélanges d'Archéologie*, dont la plupart des planches ont été dessinées et gravées de sa main (voyez Cahier). Le Père Martin, qui ne voulait pas se laisser absorber par son talent d'artiste, est aussi l'auteur de divers livres de piété.

Son rôle dans le mouvement qui a relevé l'Archéologie et l'Art chrétien, I, 108 ; il considère la colombe dans les mains de l'Enfant Jésus comme l'image de l'âme chrétienne, III, 87 ; il appelle Marie la mère de tous les vivants, 91 ; il fait observer que la panthère, la louve et le lion, représentent les trois concupiscences, 314 ; il fait remarquer que le moyen âge s'est complu dans la représentation du combat entre les vertus et les vices, 424 ; la description d'une crosse qui en offre un exemple, 426-428 ; ses mémoires sur la châsse des Grandes-

Reliques à Aix-la-Chapelle, dans les *Mélanges d'Archéologie* (I, 1), III, 179, IV, 217, V, 152, 205 ; sur la châsse de saint Taurin d'Évreux (*Mélanges*, II, 1), III, 473, 475, 476, V, 393; sur le bâton pastoral et ses formes successives (*Mélanges*, IV, 167), II, 352, 359, III, 208, 450, 526, IV, 32, 33, V, 452 ; sur d'anciennes sculptures à Strasbourg (*Mélanges*, IV, 206), V, 24, 411 ; sur le tombeau de Clément II (*Mélanges*, IV, 275), III, 461 ; oliphant dessiné par le P. Martin, IV, 409; autres citations de ses dessins et gravures dans les *Mélanges d'Archéologie*, II, 346, 364, 368, 587, III, 379, V, 12, 189, 218.

MARTINI (Joseph), chanoine de la cathédrale de Pise, a laissé : *Theatrum basilicæ Pisanæ in quo præcipuæ illius partes enarrationibus iconibusque ostenduntur*, un vol. in-fol., Rome, 1728.

Cet ouvrage est cité, IV, 209, 214, V, 186.

MÉGE (Alexandre-Louis-Charles-André DU), ancien chef de bataillon du génie, né à La Haye vers 1790, directeur des musées de Toulouse, auteur entre autres publications archéologiques de : *Études sur les fresques de l'église de Casaux de Larboust*, br. in-4°, Paris et Toulouse, 1852.

Ouvrage cité, V, 103, 110.

MÉLANGES D'ARCHÉOLOGIE (voyez CAHIER, MARTIN, GARRUCCI, LENORMANT, DE WITTE).

MELCHIORRI (le marquis Joseph), directeur de l'*Ape Italiana*, et auteur d'un grand nombre d'articles dans ce recueil publié de 1835 à 1840, auteur du *Guida metodica di Roma e suoi contorni*, in-12, Rome, 1840. — IV, 6, V, 374.

MÉLITON (saint), Père de l'Église, évêque de Sardes en Lydie, florissait en 150; il adressa une apologie du Christianisme à Marc-Aurèle, vers l'an 170. Le cardinal Pitra a publié (*Spicilegium Solesmense*, II et III) l'interprétation que le saint évêque avait laissée des termes employés dans le sens symbolique, dans les saintes Écritures et les écrits ecclésiastiques, sous le titre de *Clavis*, la clef, avec les textes des Pères qui ont accru et commenté cette sorte de Glossaire.

La *Clef* de saint Méliton est citée, II, 57, 96, III, 217, 392.

MÉNÉES DES GRECS. Vies de Saints dans l'Église grecque, selon l'ordre du calendrier. — V, 122, 216. (Voyez ci-après *Ménologe*.)

MENGS (Raphaël), considéré comme artiste (voyez 2e table) ; considéré comme écrivain. — I, 116.

MENOCHIUS (Jean-Étienne), jésuite, né à Paris en 1576, mort en 1650, auteur, entre autres ouvrages, d'un Commentaire de toutes les saintes Écritures. — Comment il explique les significations des quatre animaux évangéliques. III, 231.

MÉNOLOGE, manuscrit grec de la Bibliothèque du Vatican, n° 1613, avec miniatures pour les mois de septembre, octobre, novembre, décembre, janvier et février (on sait que le mot *Menologium* comme celui de *Mœneum* de μὴν, mois, répond à celui de calendrier, et qu'un Ménologe est un Catalogue des Saints rangés par jours du mois, avec une Notice sur chacun d'eux, plus ou moins étendue.) Ce beau manuscrit porte en tête des vers iambiques qui le disent dédié à un empereur Basile : on croit généralement que cet empereur était Basile II Porphyrogénète (975-1025), plutôt que Basile Ier le Macédonien (866-886). Il a été publié avec traduction latine et passables gravures, par le cardinal Albani, neveu de Clément XI, 3 vol. in-f°, Urbin, 1727.

Miniatures de ce manuscrit reproduites d'après l'original, III, pl. XIV, fig. 1, pl. XV, IV, pl VII, V, vignette, 44; cita-

cription de nature à faire interpréter dans un sens erroné la rencontre de saint Joachim et sainte Anne à la porte Dorée, 84; à la position attribuée à la sainte Vierge lorsqu'on la représente couchée dans la scène de la Nativité, 138; à la nudité de l'Enfant Jésus, 139; au costume trop agreste et demi-nu attribué à saint Jean-Baptiste, V, 88; ordre qu'il suit en traitant des images de saints, 5; long article qu'il consacre à saint Christophe, 279, 280; autres citations empruntées à son livre ou aux notes qui l'accompagnent, II, 101, 401, III, 314, IV, 91, V, 268, 313.

MONTABERT (Jacques-Nicolas PAILLOT DE), peintre et écrivain, né à Troyes en 1771, mort en 1849; il était aveugle depuis 1834; il a laissé entre autres ouvrages : *Traité complet de la peinture,* 9 vol. in-8o et un atlas in-4o de planches, Paris, 1828-29.

Citations de cet ouvrage, I, 170, 255, 266, 306; il reconnaît la supériorité des draperies du Pérugin et de Raphaël dans sa première manière, 307; de la distribution du clair-obscur, par Fra Angelico, 359.

MONTAIGLON (Anatole DE COURDE DE), bibliothécaire de Sainte-Geneviève, né à Paris en 1824, auteur, entre beaucoup d'autres ouvrages, de l'*Alphabet de la mort.* — III, 322.

MONTALEMBERT (Charles comte DE), pair de France, né en 1810, mort en 1870. L'éminent écrivain, en patronant l'*Art chrétien* de M. Rio, puis les *Annales Archéologiques*, et en publiant lui-même son *Histoire de sainte Élisabeth de Hongrie*, avec planches; *du Vandalisme et du Catholicisme dans l'Art*, est un des hommes qui ont le plus fait pour relever l'art chrétien.

Un mot à ce sujet, I, 106; son histoire de sainte Élisabeth est citée, V, 539; ses *Moines d'Occident depuis saint Benoît jusqu'à saint Bernard* (3e édit., 5 vol. in-12, Paris, 1868), le sont aussi, 395, 410.

MONTFAUCON (Bernard DE), le savant bénédictin, né en 1655, mort en 1741; citation de l'introduction de son grand ouvrage, *Monuments de la monarchie française*, relative à l'emploi du nimbe pour les empereurs de Constantinople. — II, 12.

MORAND (Sauveur-Jérôme), chanoine de la Sainte-Chapelle, a laissé *Histoire de la Sainte-Chapelle royale du palais*, planches, in-4o, Paris, 1790.

Ouvrage cité, III, 270.

MOZZONI (Ignace), prêtre de l'Ordre de Saint-Jean-de-Dieu, a publié : *Tavole cronologiche critiche della storia della chiesa universale illustratic con argomenti di Archeologia e di Geographia,* in-4o, Venise, 1856, 1858. Après sa mort cette publication a été continuée du VIIe au XIIe siècle, par le PP. L. R. et G. G. Barnabites, Rome, 1861, 1869.

Cet ouvrage est cité : I, 48, II, 219, 337, 344, 350, 385, 386, 387, 389, 433, III, 62, 250, 407, IV, 103, 104, 115, 123, 125, 164, 206, 313, 323, 373, 400, V, 199, 242.

MULLOOLY (Joseph), prieur des dominicains irlandais, au couvent de Saint-Clément à Rome, a publié : *Saint Clement pope aud martyr and his basilica in Roma*, grand in-8o, Rome, 186 . — I, 29, II, 74, IV, 408.

N

NATALIBUS (Pierre DE), hagiographe, d'une famille patricienne de Venise, florissait vers la fin du XIVe siècle. Son ouvrage intitulé *Catalogus Sanctorum et*

O

partie de ses dessins; il a lui-même publié d'importants ouvrages sur les beaux-arts, notamment une collection de 129 fac-simile d'estampes, et des recherches sur l'histoire des débuts de la gravure, depuis Finiguerra jusqu'à Marc-Antoine, l'ouvrage cité : *Series of plates engraved after the painting and sculptures of the most eminent masters of the early Florentine School*, in-fol., Londres, 1825 ; cet ouvrage, qui contient 54 planches gravées de 1772 à 1798, ne devait être dans l'intention de l'auteur que le commencement d'un ouvrage plus considérable.

Ces planches sont citées, III, 194, 197, 336, 414, IV, 335, 336, 341, 344, 414, V, 180, 458, 459.

OTTONELLI (Jean-Dominique), pieux jésuite et écrivain, né à Ferrano en 1584, mort en 1670, a laissé, entre autres ouvrages : *Tractato della pittura e scultura uso ed abuso loro composto da un teologo e da un pittore* (Pierre de Cortone), petit in-4°, Florence, 1652.

Son autorité est invoquée contre les abus du nu, I, 277, 278, 283, 284.

P

PACIAUDI (Paul-Marie), savant théatin, né à Turin en 1710, mort en 1785 ; historiographe de l'Ordre de Saint-Jean-de-Jérusalem ; il a laissé, entre autres ouvrages : *De Balnæis sacris veterum christianorum*, in-4°, Venise, 1750, et *De cultu S. Johannis Baptistæ, antiquitates christianæ* (nombreuses figures), in-4°, Rome, 1755.

Il croit que la basilique de Latran a été dès le principe dédiée à saint Jean-Baptiste, V, 111 ; son opinion au sujet d'une coiffure attribuée à saint Cyrille, 333 ; autres citations du second ouvrage, III, 407, 521, V, 95, 108, 113, 114, 271, 484 ; citation du premier, 162.

PALÆOTI (Gabriel), né à Bologne vers 1522, mort en 1597, cardinal en 1569, ensuite premier archevêque de Bologne, puis évêque d'Albano. Il a laissé : *De Imaginibus sacris et profanis libri quinque, quibus earum abusus juxta sacrosancti concilii Tridentini decreta deteguntur, etc.*, petit in-4°, Ingolstadt, 1594. Les deux premiers livres seulement ont été publiés.

Définition qu'il donne des images, I, 213 ; comment il détermine la manière de représenter les Vertus, III, 120 ; sa sévérité à l'égard des représentations où l'Enfant Jésus est représenté jouant d'une manière puérile, IV, 186 ; ordre qu'il avait projeté pour traiter des Saints, V, 5 ; place spéciale qu'il accordait aux Saints bolonais, 276 ; voyage qu'il fit à Turin avec saint Charles pour visiter le saint Suaire, III, 225.

PALÆOTI (Alphonse), cousin du précédent et son successeur comme archevêque de Bologne, a laissé : *Jesu Christi crucifixi stigmata sacræ sindoni impressa*, avec des additions et des commentaires de *Daniel Mallonius*, petit in-fol., Venise, 1606.

Citations de cet ouvrage, II, 207, 208, 225, 232 ; voyage d'Alphonse Palæoti à Turin, avec saint Charles et le cardinal Palæoti, 225.

PAPEBROCH (Daniel) ou **PAPEBROECK**, en latin **PAPEBROCHIUS**, l'un des premiers et le plus fécond des savants jésuites connus sous le nom de Bollandistes, né à Anvers en 1628, mort en 1714.

Il considère le nimbe carré comme exprimant la foi chez les personnes vivantes, II, 32 ; comment il traduit les

Q

R

dateur de la Bibliothèque Angélique, a laissé, entre autres ouvrages : *Thesaurus pontificiarum sacrarumque antiquitatum necnon rituum, praxium ac cæremoniarum, etc.*, 2e édition, 2 vol. in-fol., Rome, 1745.

Portrait de saint Grégoire qu'il a publié avec le nimbe quadrangulaire, II, 30, V, 11, 298.

ROCHETTE (Raoul), savant archéologue, né à Saint-Amant dans le Bourbonnais en 1790, mort en 1854; après s'être surtout distingué par l'étude de l'antiquité profane, sur laquelle il a publié d'importants ouvrages, il aborde celle de l'art chrétien, surtout dans les deux ouvrages suivants : *Discours sur l'origine, le développement et le caractère des types imitatifs, qui constituent l'art du Christianisme,* br. in-8o, Paris, 1874; *Tableau des Catacombes de Rome, etc.,* in-12, Paris, 1837.

Justice rendue à son caractère et à ses bonnes intentions, I, 130, II, 214, 237; on est obligé de combattre le système qu'il a emprunté à une école de critiques protestants contre l'ancienneté des images, I, 130; plus spécialement, relativement aux images primitives de Notre-Seigneur, II, 214, 237; singulières méprises qu'il commet à ce sujet relativement à un texte de Bottari, 237, 238 ; à un texte de Buonarotti, 238 ; aux dispositions d'Eusèbe de Césarée, 238; image qu'il comprend avec raison dans le nombre des *Imagines clypeatæ*, 242 ; il exagère la place que tiennent parmi les peintures des Catacombes les sujets empruntés à la mythologie antique, I, 14, II, 289; observation à rectifier sur le type que Giotto attribue à Notre-Seigneur, 258 ; juste importance qu'il accorde au reliquaire de Brescia, I, 27.

ROHAULT DE FLEURY (Charles), architecte, né en 1801 , auteur, entre autres ouvrages, de : *L'Évangile*, *Études iconographiques et archéologiques*, nombreuses planches, 2 vol. gr. in-4o, Tours, 1874.

Hommage rendu à ce bel ouvrage, V, 88; il est encore cité, 86, 102; rectifications faites d'après ce qu'il fait connaître, notes B, L, M, N, ci-après.

ROMAN DES TROIS PÈLERINAGES. (Voyez PÈLERINAGES, ci-dessus.)

ROMAN DE LA ROSE. — I, 73.

ROSINI (Giovanni), l'un des principaux littérateurs italiens de notre temps, né dans la vallée de Chiena, en Toscane, en 1776, mort à Pise en 1855, a laissé, avec beaucoup d'autres ouvrages : *Storia della pittura italiana esposta coi Monumenti*, 7 vol. in-8o, avec 254 planches in-folio, et 368 gravures dans le texte, Pise, 1838-1854; 2e édition, 7 vol. in-8o, sans planches in-folio, Pise, 1850-1852.

Cette histoire n'a pas une grande originalité; mais ses planches lui donnent beaucoup d'importance.

Planches citées , II, 24 , 25 , 27 , 114, 119, 397, 401, 411 ; III, 24, 27, 77, 82, 83, 84, 88, 89, 90, 91, 94, 95, 100, 370, 473, 484, IV, 100, 143, 145, 147, 161, 265, 323, 396, 426, V, 92, 97, 98, 100, 102, 109, 186, 187, 393, 488, 518, 545.

ROSSI (Jean-Baptiste DE ou plutôt DE'), né à Rome en 1822, commandeur de l'ordre de Pie IX, l'homme qui a jeté le plus de jour sur l'étude des catacombes, et par contre-coup sur l'histoire des premiers chrétiens et sur l'art chrétien primitif, a publié entre autres ouvrages dans le *Spicilegium Solesmense*, du cardinal Pitra, t. III, p. 545, *De christianis monumentis* ιχθυν *exib[illegible]ibus*; t. IV, p. 497, *De titulis carthaginiensibus; Inscriptiones Christianæ urbis Romæ septimo seculo antiquiores*, t. I, in-4o, Rome, 1857, 1861; *Imagini scelte della B. Vergine Maria tratte delle catacombe Romane*, in-4o, planches in-fo, Rome, 1863; *Bulletino di Archeologia cristiana*, Rome, gravures, in-4o, de 1863 à 1869, in-8o,

billon, a laissé entre autres ouvrages : *Acta primorum martyrum sincera et selecta ex libris tum editis, tum manu scriptis colecta, eructa vel emendata, notisque et observationibus illustrata*, in-4°, Paris, 1689, 1re édition.

Actes de saint Polycarpe, V, 278 ; de sainte Euphémie, 540.

RUSKIN (John), et non pas BUSKIN, né à Londres, en 1819, a publié entre autres ouvrages : *Modern painters*, 5 vol. in-8°, 1843-60; *The stones of Venice*, 3 vol. in-8°, 1853.

Il donne dans ce dernier ouvrage l'explication des chapiteaux du palais ducal de Venise, III, 516.

S

SAINTYVES (P.-M.-B.), docteur en théologie, a publié : *Vie de sainte Geneviève, patronne de Paris, et du royaume de France*, suivi de l'*Histoire de l'abbaye, de l'église*, etc., in-8°, Paris. — V, 528.

SACRAMENTAIRE de Drogon, évêque de Metz, de 839 à 857 environ, maintenant un des plus précieux manuscrits de la *Bibliothèque nationale*, III, 233 (on a imprimé xe siècle, lisez IXe), 378, V, 204.

SAGETTE (M. l'abbé J.), curé de Libourne, auteur, entre autres ouvrages sur l'Iconographie chrétienne, des *Sept Sacrements*, mémoire publié dans les *Annales archéologiques*, t. XXXVI, XXVII, 1869-70.

Il s'élève à de hautes considérations sur la nature intime des Sacrements, III, 408.

SANDINI (Antoine), écrivain et critique, né dans le Vicentin en 1692, mort en 1750, entré dans l'état ecclésiastique, il fut professeur au séminaire de Padoue ; il a laissé : *Historia apostolica ex antiquis monumentis collecta*, in-8°, Padoue, 1731. — *Historia familiæ sacræ ex antiquis monumentis collecta*, ibid., 1731.— *Vitæ pontificum romanorum, etc.*, 2 vol. in-8°, Padoue, 1739. — *Disputationes historicæ ad vitas pontificum*, in-8°, Ferrare, 1755. Ces ouvrages sont très-substantiels, nous en citons la 4e édition italienne, 5 vol. in-8°, Padoue et Ferrare, 1864-1865.

Il est favorable à l'authenticité de l'image d'Édesse, II, 117, 220 ; il admet la présence du bœuf et de l'âne dans l'étable de Bethléem, IV, 124 ; il soutient que Notre-Seigneur ressuscité est apparu d'abord à la sainte Vierge, 389; autres citations de l'*Histor. fam. sac.*, II, 221, IV, 181; citations de *Hist. apost.*, V, 203, 220, 222, 223, 224, 225.

SARNELLI (Pompée), né à Polignano, dans le royaume de Naples, en 1643, mort en 1724, évêque de Biseglia. Ses ouvrages d'érudition renferment de curieuses recherches, surtout le principal : *Lettere ecclesiastiche*, 10 vol. in-4°, publiés en 1686. réimprimés à Venise en 1716, et en 1740 (édition citée). Ces dix volumes peuvent être facilement réunis pour n'en former que deux. Sont cités aussi ses commentaires sur l'Écriture sainte : *Lezioni scriturali alla mente, ed al cuore secunda le interpretazioni del celebre Pietro Comestore*, 2 vol. in-3°, Venise, 1344.

Il a des paroles sévères contre les abus du nu, I, 283 ; il admet l'authenticité de l'image d'Edesse, II, 217 ; il admet que les animaux de la vision d'Ezéchiel étaient des chérubins, III, 188 ; il donne un exemple de tétramorphe, 233 ; il admet la présence du bœuf et de l'âne dans l'étable de

des faits du Nouveau Testament, avec les faits correspondants de l'Ancien Testament et quelques faits de l'histoire profane, que l'on considère comme en ayant été l'annonce ou la figure. Cet ouvrage, conçu dans un esprit analogue à celui de la *Bible des Pauvres* (voyez ce mot), en est cependant différent ; il apparaît manuscrit, orné de miniatures, au XIVe siècle, et au XVe, la gravure et l'imprimerie naissante s'en emparèrent promptement dans sa rédaction définitive ; les sujets peints ou gravés y sont réunis deux par deux, avec un texte à chaque page.

SPECULUM italien, manuscrit du XIVe siècle, de la collection de M. Boxall, IV, 41, 281, 282, 283.

SPECULUM imprimés, IV, 22, 61, 62; terminés par la parabole des dix Vierges, 251.

SPICILEGIUM SOLESMENSE. (Voyez PITRA.)

STILTING (Jean), jésuite, né en 1703, mort en 1762, un des Bollandistes.— V, 270.

STRUTT (Joseph), antiquaire, dessinateur et graveur anglais, né en 1749, mort en 1802. *L'Angleterre ancienne*, in-4°, Paris, 1789, est la traduction du premier volume seulement d'un de ses nombreux ouvrages. — III, 502, 504, V, 144.

SUIDAS, auteur seulement connu par le lexique ou compilation qui porte son nom ; l'époque de son existence est inconnue ; mais l'opinion la plus probable lui assigne le IXe ou le Xe siècle.

Récit légendaire relativement à la constatation de l'enfantement virginal de Marie, IV, 127.

SURIGNY (A. DE) a publié dans les *Annales archéologiques*, T. XXVI, 1869, une importante étude sur les Vertus, sous ce titre : *Le Tabernacle de la Vierge dans l'église d'Or San Michele à Florence.*

Il croit que le dragon ou le serpent, donnés comme attributs à la Prudence, représentent, au moins dans certains cas, une lutte dont elle aurait triomphé, III, 452 ; il cite, d'après saint Ambroise, un exemple de la Force foulant aux pieds l'Avarice, 467 ; autres citations, 453, 454.

SURIUS (Laurent), chartreux, né à Lubeck en 1522, mort à Cologne en 1578, a laissé entre autres ouvrages la compilation importante de la *Vie des Saints*, que l'on peut considérer comme un prélude de l'immense ouvrage des Bollandistes : *De probatis sanctorum historiis partim ex tomis Aloysii Lipomani doctissimi episcopi, partim etiam ex egregiis manuscriptis codicibus*, etc., 7 vol. in-f°, Cologne, 1670 ; les deux derniers volumes ont été publiés par Jacques Mosander.

Cet ouvrage est cité, II, 64, 217, III, 273, 354, IV, 444, V, 462, 499, 507.

SYRIAQUE (ÉVANGÉLIAIRE), écrit en 584 par un calligraphe du nom de Rabula, pour le monastère de Saint-Jean in Zagba, en Mésopotamie, où il demeura jusqu'au XIe siècle; alors il passa dans le monastère de Sainte-Marie-de-Maiphuk, puis dans celui de Sainte-Marie in Kannubin, dans le Liban, d'où il est venu dans la Bibliothèque de Florence en 1497.

Ce manuscrit offre la plus ancienne scène du Crucifiement connue, II, 385, III, 368, IV, 322 ; dans les scènes des apparitions qui suivent la Résurrection, la sainte Vierge s'y voit substituée à une autre des saintes Femmes, IV, 369, 370, 389 ; vignettes qui en sont tirées; *Un énergumène ; Saint personnage détruisant un mauvais charme*, III, 307; *Saint Pierre et le poisson du tribut*, V, 169 ; autres citations, III, 208, 233, 511, IV, 103, 126, 266, 402, 412, 414, 422.

T

M. Rio, dans les *Études religieuses*, par les Pères de la Compagnie de Jésus, III, 4, 5.

TROMBELLI (Jean-Chrysostome), savant écrivain, né en 1697, dans le Bolonais, mort en 1784, chanoine régulier de l'ordre du Saint-Sauveur, abbé de son monastère, à Bologne; a laissé entre autres ouvrages : *De cultu Sanctorum dissertationes decem quibus accessit appendix de cruce*, 5 vol. in-4°, Bologne, 1740-43. — *Priorum quatuor de culta sanctorum dissertationum vindiciæ*, un vol. in-4°, Bologne, 1751. — *Mariæ sanctissimæ vita ac gesta cultusque illi adhibitus per dissertationes descripta*, six volumes, in-4°, Bologne, 1761-65. — *Vita e culto di Giuseppe sposo di Maria Vergine*, in-4°, Bologne, 1767. — *Vita culto di SS. Genitori di Vergine Gioachimo ed Anna*, in-4°, Bologne, 1768.

Dans le premier ouvrage, il rapporte la présence du bœuf et de l'âne dans l'étable de Bethléem, IV, 124; dans le traité sur la sainte Vierge, il soutient que Notre-Seigneur lui est apparu après la Résurrection, 389; âge qu'il attribue à saint Joseph, III, 171; citation du traité sur saint Joachim et sainte Anne, 161, 164, IV, 84.

V

VALENTINI, *Della Basilica lateranense*, 2 vol. in-fol., Rome, planches, II, 372; *Della basilica liberiana*, un vol. in-fol., Rome, planches. — I, 312, II, 8, 12, 21, 142.

VALERY (Antoine-Claude Pasquin), conservateur des bibliothèques de la couronne, sous Charles X, bibliothécaire du palais de Versailles, sous Louis-Philippe, mort en 1847, a laissé entre autres ouvrages : *Voyages historiques, littéraires et artistiques en Italie*, 5 vol. in-8°, 1831-1833, 2e édition, 3 vol., in-8°, 1838.

Guide mis dans la main de l'auteur, I, p. VIII; description qu'il donne du tombeau de Michel-Ange, III, 493; comment il apprécie le groupe de sainte Thérèse par le Bernin, V, 14; un tableau de Subleyras, V, 329.

VALLE (Guillaume della), de l'Ordre des Cordeliers, écrivain, né à Sienne, vers le milieu du XVIIIe siècle, connu pour ses savantes recherches sur l'histoire des beaux-arts; il a laissé entre autres ouvrages : *Lettere sanesi sopra le belle arti*, 3 vol. in-4°, Venise et Rome, 1782, 1786, et une monographie d'Orvieto, avec planches, in-fol.

Description qu'il donne d'un tableau du XIIe siècle, représentant la vie de saint Jean-Baptiste, III, 95, V, 90, 97, 98, 101, 104, 105; exemplaire des *Lettres Siennoises*, annoté par d'Agincourt, 98, 104.

VALOIS (Adrien de), savant historien, né à Paris, en 1607, mort en 1692.

Mot qu'on lui attribue relativement au patronage de sainte Ursule sur la Sorbonne, V, 515.

VAN DRIVEL (E.), chanoine d'Arras, auteur d'un grand nombre d'importantes études archéologiques, publiées en partie dans la *Revue de l'Art chrétien*.

Croix du XIIIe siècle dont on lui doit la publication, II, 365, 366; son iconographie des Anges, III, 217, 221, 222, 223, 392, 393.

VAN HECKE (Joseph), jésuite, un des nouveaux bollandistes, l'un des auteurs

La première édition de ce grand ouvrage a été imprimée à Strasbourg, en 1473, elle comprend 10 vol. in-fol., celle de Douai, 1614, 6 vol. in-fol.

Rapports des caractères encyclopédiques du *Speculum* de Vincent de Beauvais (et non pas Jean de Beauvais, comme on l'a écrit par distraction) avec les sujets traités dans les statuaires de nos cathédrales, et spécialement à Chartres, I, 60, 61, III, 133; souvenir qu'il accorde aux sibylles, V, 78.

VITRUVE (Marcus-Vitruvius-Pollio). On croit qu'il présenta à Auguste son *Traité de l'Architecture*, 27 ans avant l'ère chrétienne, étant déjà avancé en âge; d'autres rapprochent cette date, vers nous, de 12 ou 13 ans. La première édition de Vitruve est in-fol. Venise, 1511.

Ses principes par rapport aux proportions du corps humain, I, 257; ce qu'on doit penser des ordres d'architecture définis et classés par lui, 339, 341.

VOGUË (Charles-Jean-Melchior comte DE), né vers 1825, ambassadeur à Constantinople, a publié entre autres ouvrages : *Les Églises de la Terre Sainte*, in-4°, Paris, 1860.

Ce qu'il rapporte de l'église du *Spasmus Virginis*, à Jérusalem, IV, 315; description qu'il donne du Saint-Sépulcre et de la rotonde monumentale qui l'enveloppait, 352.

VOISIN (M. l'abbé). Couverture en ivoire de l'évangiliaire de Tournai qu'il a publié, br. in-8°, Tournai, 1856, III, 379; châsse de saint Ghislain, qu'il a publiée en 1869, 424.

VORAGINE (Jacques DE), ou DE VARAZZE. (Voyez JACQUES.)

W

WAGEN (G.-F.), directeur de la galerie de Berlin, a publié : *Manuel de l'histoire de la Peinture, Écoles allemande, flamande et hollandaise*, traduit par MM. Humans et A. Peters, 3 vol. in-12, Paris, 1863.—V, 280, 286.

WALSH (R.) a laissé : *An essay on anciens Coins, Medals and Gems as illustrating the progress of christianity in the early ages*, 2e édition, in-12, Londres, 1828.—II, 246, 247, 250, III, 104.

WATELET (Claude-Henri), né à Paris en 1712, mort en 1786, membre de l'Académie française, a laissé : *L'art de peindre*, poëme accompagné de *Réflexions sur la peinture* en prose; *Dictionnaire de peinture, de gravure et de sculpture*, 5 vol. in-8°, Paris, 1797.

Judicieuse observation qu'il fait sur l'emploi des couleurs, I, 367; autre citation, 171.

WESCHER (C.). Note publiée dans le *Bulletin d'Archéologie* de M. de Rossi sur les peintures qu'il a découvertes à Alexandrie, en Egypte, II, 21, 29, III, 191.

WESTWOOD. *Miniatures anglo-saxonnes et irlandaises*, grand in-folio, III, 396, V, 148.

WILLEMIN (Nicolas-Xavier), antiquaire, dessinateur et graveur, né à Nancy en 1763, mort en 1833; il a laissé, entre autres ouvrages : *Choix de costumes civils et militaires des peuples de l'antiquité*, 2 vol. in-fol., Paris, 1798-1802; *Monuments de l'antiquité et du moyen âge de la France et de l'Italie*, une livraison infolio, Paris, 185 ; *Monuments français pour servir à l'histoire des costumes civils et militaires anciens, etc.*, 3 vol. in-fol., Paris, 1806-1839; les textes ne sont pas de lui, mais de Potier.

Crosse publiée dans ce dernier ouvrage, III, 426.

WINKELMANN (Jean-Joachim), le

FIN DE LA TROISIÈME TABLE.

QUATRIÈME TABLE

TABLE GÉNÉRALE

A

B

C

les titres au point de s'en servir sans prendre garde à leur portée : c'est pour ce motif que cette explication nous paraît utile, et que nous croyons à propos de ne pas nous servir trop habituellement de ce titre *Christ* en parlant du Fils de Dieu, et d'employer aussi d'autrés expressions qui témoignent de notre souverain respect pour ce divin Seigneur et Maître. Il y a plus, car on a abusé de ce nom sacré, et il semblerait avoir perdu de sa signification en devenant le seul usuel dans la bouche de ceux qui font à Notre-Seigneur Jésus-Christ la suprême injure de ne pas croire à sa parole, en refusant de reconnaître sa divinité. Nous nous servons du mot de Christ pour le désigner ; mais nous déclarons que c'est en restituant à ce terme toute sa valeur première. Cette déclaration faite, nous n'hésiterons pas à réunir sous ce nom, dans notre table, l'indication sommaire de tout ce que nous avons pu dire trop imparfaitement du Dieu fait homme, dans le cours de notre ouvrage. Le nom de Jésus aurait des droits à peu près égaux à nous servir de point de ralliement. Nous nous arrêtons à celui de *Christ* : c'est un peu parce qu'il se présente le premier dans l'ordre alphabétique, mais surtout à raison de son caractère de généralité.

Il a été aussi le plus anciennement et le plus longtemps principalement usité, comme on peut en juger par la prépondérance qu'ont eue l'un après l'autre les deux monogrammes ☧ et IHS, répondant à ce que nous pouvons appeler l'ère des idées et de la dignité, l'ère des sentiments et des pieuses affections. Cette distinction doit être faite pour se rendre compte du caractère principal des monuments suivant les époques ; mais il ne faut pas la pousser trop loin, c'est pourquoi nous ne consacrons qu'un seul article de cette table au Fils de Dieu, considéré en tant qu'homme, de quelques noms que nous l'appelions : Jésus, Jésus-Christ, Notre-Seigneur, ou le divin Maître, le Sauveur, etc., etc. Nous ne détachons de cet article, sous le mot de *Fils*, que ce qui se rapporte directement aux représentations où il apparait seulement en tant que Dieu ; sous les noms d'Enfant Jésus, toutes les images qui ont rapport à sa sainte enfance, et sous le mot de *crucifix*, ce qui se rapporte à cette image sacrée.

L'humanité du Fils de Dieu est l'axe sacré autour duquel gravite l'Art chrétien tout entier, II, 198 ; il est la source première, l'objet définitif auquel tout doit revenir et dont on doit tout attendre, I, 23 ; entre la double réalité de la divinité et de l'humanité du Sauveur d'une part, et de l'autre l'usage et le culte des images et tous les arts qui en dépendent, il y a la plus intime connexion, I, 123 ; toute la doctrine catholique sur le culte des images est fondée sur le dogme de l'Incarnation, 124, 125, 139 ; l'éloignement des Ariens pour les images est signalé, I, 124, II, 218, 238 ; attaquer l'image de Jésus-Christ, c'est une manière de l'attaquer dans la vénération qui lui est due, I, 40 ; type de figure du Christ emprunté pour représenter Dieu sans distinction de personne ou Dieu le Père, I, pl. IX, II, 138, 147 ; exemples, pl. V, 144, 155, 172, 184, 191, 193, 196 ; énumération des titres du Christ, la plupart plus ou moins exprimés dans ses diverses représentations, I, 22, II, 81, 287, 354, 424 ; beauté du Christ, I, 158, II, 198-202 ; il est inexact de dire que dans quelques écoles on se soit fait un système de le représenter laid, 202, 203, 240, 257, 422 ; on a cherché à le faire beau, on n'y a pas toujours réussi, id.

Type du Christ étudié d'après les traditions écrites, 205-209 ; études de ses images réputées des temps apostoliques, 209 ; tableau de la chapelle Saint-Laurent, dite *Sancta-Sanctorum*, 209, 210, 211 ; *saint Voult*, de Lucques, attribué

D

E

F

G

H

I

J

K

L

M

N

O

P

Q

R

S

le commencement du IVe jusqu'à Constantin, ont un caractère plus spécialement commun que l'on essaie de déterminer en le comparant aux caractères distinctifs de la période suivante, I, 18 ; cette période a un caractère de paix, une teinte pour ainsi dire pastorale, et le Bon Pasteur en est le type caractéristique, 12, 18, 19 ; chacun de ces trois premiers siècles a lui-mêmes des caractères qui lui sont propres, 17 ; à la fin du premier et au commencement du second, les pensées chrétiennes sont plus voilées sous des symboles, dans l'exécution toute négligée qu'elle est, il y a plus de style, la touche est plus légère de ligne et de couleur, 12-15 ; à mesure que l'on avance dans le IIe et le IIIe siècle, les sujets bibliques se multiplient, et, sous le rapport de l'exécution, les lignes sont plus lourdes, les décorations moins élégantes, les couleurs sont plus chargées de ton, 16, 17 ; caractères des siècles primitifs, quant à ce qu'ils ont de commun, ce caractère étant entendu d'une manière même assez large, pour y comprendre, sous beaucoup de rapports, les trois siècles suivants, I, 3-6, 9-17, 22, 25, 26, 50, II, 62-64, 280, 416, 417, 420, 441, III, 12, 58, 60, 66, 174, 332, 392, IV, 27, 39, 106, 121, 165, 169, 216, 220, 301, V, 4, 61, 68, 117, 125 ; monuments du Ier siècle, d'après la tradition, images réputées produites miraculeusement par le contact ou par la volonté du Sauveur (voyez CHRIST, FACE, IMAGES) ; *saint Voult*, attribué à Nicodème (voyez id. et NICODÈME, 1re table) ; images de la sainte Vierge attribuées à saint Luc (voyez saint LUC, 1re table, et VIERGE, ci-après) ; le groupe de Panéas (voyez PANÉAS) ; peintures des catacombes de la fin du Ier siècle ou du commencement du IIe, I, pl. I, II, III, 6, 10, 13, 15, II, 60, III, vignette no 2, p. 12, 40, 47, 60, 497, IV, 206, V, 85 ; monuments présumés du IIe siècle plus spécialement, I, 132, II, 60, 64, 380, III, 190, 290, IV, 26, 54, 166, 262, V, 68, 116 ; monuments du IIe ou IIIe siècle, I, 16 ; du IIIe siècle, II, pl. XII, fig. 2, vignette no 37, p. 236, 343, 421, 422, III, pl. XIX, vignette no 19, p. 12, 39, 40, 166, 174, 371, 404, 405, IV, 26, 54, 102, V, 120 ; pour les monuments de ces trois premiers siècles, voyez encore, ART, CATACOMBES.

Caractère de l'art du IVe au VIe siècle, caractère de triomphe et de dignité, qui a son type dans la figure du Christ triomphant, I, 18-24 ; le style byzantin en dérive, et ce style se formule au Ve et au VIe siècle, 33-34 ; observations diverses sur les caractères de cette période, II, 91, 103, 112, 116, 135, 138, 249, 251, 256, 257, 292, 331, 337, 338, 366, III, 48, 174, 191, 497, IV, 3, 122, 203, 235, 236, 277, 460, V, 74, 132, 243, 266 ; monuments du IVe siècle ; peintures des Catacombes (elles ne se distinguent de celles du siècle précédent, que par des modifications graduelles), II, 21, 84, 242, III, vignette no 4, p. 12, 18, 40, 63, 191, 334 ; pour la Vierge du cimetière de Sainte-Agnès, voyez VIERGE ; fonds de verre, attribués en partie par quelques auteurs au siècle précédent (voyez VERRES) ; sarcophages, classe nouvelle et toute spéciale de monuments qui participent des caractères iconographiques du siècle précédent (voyez SARCOPHAGE) ; mosaïques des nouvelles basiliques, classe de monument où se révèle un système iconographique tout nouveau (voyez MOSAÏQUE) ; monuments divers, I, 132, II, pl. XVIII, fig. 3, p. 244, 245, 277, 334, V, 243 ; monuments du IVe ou du Ve siècle, statue de bronze de saint Pierre, V, pl. I, 118 ; sceau de bronze, vignette no 15, p. 157 ; autel de Saint-Victor, II, vignettes no 3, 4, p. 66, 67 ; médaille de Sucessa, III, vignette no 44 (voyez SUCESSA) ; cuillères d'Aquilée, 407 ; pavé en mosaïque de Sour, 500 ; miniature, IV, 74 ; monuments du Ve siècle, peintures des Cata-

U

V

W

X

Y

Z

EXPLICATIONS SOMMAIRES

DES PLANCHES.

TOME I.

Planche I. — *Le Bon Pasteur, fin du* Ier *siècle* (frontispice). Cette figure donnée d'après un calque de M. le commandeur Charles Descemet, réduit d'un tiers environ, est tiré de la voûte de la crypte de Lucine, donnée dans son ensemble, pl. II ; elle est un bon spécimen de la manière lâche et facile, mais pleine de style, des peintures primitives dans les catacombes. On remarquera que le Bon Pasteur ainsi représenté, avec un caractère de généralité, est la figure dominante et comme le type de l'art chrétien tout entier dans sa première période.

Pl. II. — *Voûte de la crypte de Sainte-Lucine, fin du* Ier *ou* IIe *siècle* (p. 11), peinture décorative dans un style analogue aux peintures des monuments païens du même temps, notamment des thermes de Titus. Au milieu le Bon Pasteur ; aux quatre angles deux bons pasteurs et deux Orantes alternant ; génies qui pourraient représenter les saisons dans les espaces intermédiaires ; toutes les autres figures sont purement décoratives.

Pl. III. — *Figures des catacombes,* IIe *siècle*, (p. 13) ; — fig. 1, une des Orantes de la précédente ; — fig. 2, femme peinte sur une voûte des thermes de Titus dans un angle comme les Orantes dans la peinture susdite ; — fig. 3, corbeille renfermant du vin dans un verre, et du pain, et posée sur un poisson, pour rappeler le sacrement de l'Eucharistie ; — fig. 4, brebis placées à côté d'un vase pour exprimer les grâces de la vie présente ; — fig. 5, deux colombes et un arbre pour dire le jardin de délices, les joies de la vie future ; — fig. 6, la barque signifie l'Eglise, les vases, les fidèles, la colombe leur apporte la paix, ou signifie encore les grâces du Saint-Esprit, le mât rappelle la croix ; — fig. 7, colombe portant la couronne, âme fidèle qui a reçu sa récompense ; — fig. 8, colombe appuyée sur une fleur, âme en état de grâce ; — fig. 9, vase, âme fidèle ?

Pl. IV. — Mosaïque de Saint-Côme et Saint-Damien, VIe siècle (p. 20). Fig. 1re Mosaïque absidiale, au milieu le Christ triomphant, entouré des nuées du ciel, à sa gauche saint Pierre, à sa droite saint Paul lui présentant saint Côme et saint Damien qui lui offrent leurs couronnes, manière d'exprimer leur accession à la céleste béatitude, derrière eux à gauche, saint Théodore, à gauche Félix III, le pape régnant portant l'église qu'il a fait construire, deux palmiers, le phénix nimbé sur une branche de celui de droite ; au-dessus du Christ, la main divine soutenait une couronne, elle n'existe plus. Au-dessous de la rangée de personnages, une bande azurée représente le Jourdain et les eaux du baptême ; au-dessous encore, l'Agneau sur la

montagne d'où s'écoulent les quatre fleuves du paradis représentant les quatre évangélistes, douze brebis viennent à lui, elles représentent les douze tribus d'Israël et les douze apôtres, c'est-à-dire tout le peuple fidèle, elles partent de deux cités, Jérusalem, la cité des Juifs et Bethléem, la cité des gentils. — Fig. 2 : mosaïque de l'arc triomphal de la même église : au milieu l'agneau couché sur l'autel du sacrifice, le livre aux sept sceaux devant lui, la croix au-dessus, de chaque côté les sept candélabres de l'apocalyspe, les anges, les quatre emblèmes évangéliques, réduits à deux par le fait d'une réparation qui a tronqué la composition, et n'a laissé, comme on le voit au-dessous des vingt-quatre vieillards, que deux bras portant une couronne. —Fg. 3 . deux des vingt-quatre vieillards, dans la mosaïque de Sainte-Praxède expliquant la disposition des deux bras dont nous venons de parler.

Pl. V. — *Partie de sarcophage, du musée de Latran*, ive *ou* ve *siècle*, (p. 25) : ce sarcophage avait été trouvé dans le cimetière de Sainte-Lucine et publié par Bosio. Au milieu, la femme au livre représentant, comme l'Orante, la nouvelle Eve, la femme régénérée, l'épouse : pensée dont l'application peut être faite à la Sainte-Vierge, à l'Église, à l'âme chrétienne, à une âme chrétienne en particulier ; à sa droite, Adam et Eve pour rappeler la chute, mais écoutant dans ce moment l'arrêt de la condamnation ou plutôt la promesse de la réparation : Dieu (le Fils probablement), qui leur parle, tient en effet une gerbe, signe du travail auquel Adam est condamné (ailleurs dans des compositions analogues, Eve tient une brebis dont elle devra filer la laine), symbole aussi de l'Eucharistie, signe, par conséquent, de la réparation ; ensuite Abel et Caïn offrent leurs offrandes à Dieu, (Dieu le Père probablement, accompagné des deux autres personnes divines) ; à gauche de la femme, on voit d'abord la guérison du paralytique qui emporte son lit, celle de l'aveugle-né, les urnes du miracle de Cana ; dans la partie du sarcophage, qui n'a pas été gravée, se trouve le complément de cette scène et la résurrection de Lazare. Sur le couvercle, six brebis, trois de chaque côté, apportent leurs couronnes : ce sont des chrétiens fidèles qui ont reçu leur récompense.

Pl. VI. — *Boîte à eulogie en ivoire, musée de Cluny*, ve *ou* vie *siècle*, (p. 27) : on y voit la guérison du paralytique et la résurrection de Lazare ; le Christ dans la première scène tient un *volumen* roulé, dans la seconde la croix ; la figure intermédiaire le représente probablement encore lui-même, rendant un solennel témoignage à la vérité qu'il confirme par ses miracles.

Pl. VII. — *Mosaïque de Saint-Venance*, viie *siècle*, *partie centrale*, (p. 38), mosaïque absidiale de l'oratoire de ce nom, le Christ, émergeant au milieu des nuages dans la partie supérieure, est accompagné de deux anges, souvenir de l'Ascension ; au-dessous de lui, la sainte Vierge en Orante, saint Pierre à gauche, caractérisé par la tonsure cléricale et la croix, saint Paul à droite ; à côté de saint Pierre vient ensuite saint Jean-Baptiste, puis une rangée d'autres saints ; à côté de saint Paul, saint Jean l'Evangéliste et d'autres saints.

Pl. VIII. — *Souverain Juge. Tympan de la cathédrale de Poitiers*, xive *siècle*, (p. 51). A droite et à gauche du souverain juge, à la suite des anges sont représentés la sainte Vierge et saint Jean l'Évangéliste ; on voit au-dessous la scène de partage des élus et des damnés qui se prolonge de chaque côté ; dans une rangée inférieure qui n'est pas représentée, les morts ressuscitent.

Pl. IX. — *Loi divine, le Paradis ou l'Enfer* (p. 52), miniature du Psautier, 1,194 (Bibliothèque nationale) : appliqué au Psaume *Te decet hymnus* (voir III, p. 69,

comment se fait l'application). Au milieu, don de la loi ; à droite, création de la femme, image de la fondation de l'Église ; à gauche, la conversion de saint Paul ; au-dessus le paradis, au-dessous l'enfer ; les quatre emblèmes évangéliques dans les angles.

Pl. X. — *La sainte Vierge et le saint vieillard Siméon, statues de la cathédrale d'Amiens*, XIII° *siècle* (p. 59). Ces belles statues, données d'après un dessin de M. Duthoit, sont de grandeur plus que naturelle. Elles font partie d'un ensemble de statues de même genre représentant l'Annonciation, les rois mages, etc. ; sous le porche de la porte à droite par rapport au spectateur, sur la façade principale, porte consacrée à la sainte Vierge.

Pl. XI. — *La Nativité de Notre-Seigneur, bas-relief de la chaire au baptistère de Pise* (p. 63), par Nicolas de Pise : l'Annonciation. s'y voit d'abord représentée à gauche du spectateur, tout le reste du bas-relief a trait au mystère de la Nativité ; mais on doit y distinguer deux scènes différentes, puisque l'enfant Jésus s'y trouve représenté deux fois, dans la crèche, en haut, et dans le bain où sa tête est brisée, en bas. Dans la crèche il était adoré par le bœuf et l'âne, maintenant brisés ; la sainte Vierge à demi-couchée occupe le centre de la composition, saint Joseph est dans un angle ; de l'autre côté on voit les bergers dans le haut, leur troupeau dans le bas, il faut comparer cette composition avec celle de la planche IV, t. IV, et chercher là de plus complètes explications.

Pl. XII. — *Saint Jean enlevé au ciel, école de Giotto*, XIV° *siècle* (p. 74). Notre-Seigneur accompagné de saint Pierre et saint Paul à droite, d'un autre saint à gauche pour dire la société des saints, vient au-devant de saint Jean l'Évangéliste, qui s'élance vers le ciel, en présence de fidèles étonnés, quoique, selon la légende, cette scène dût se passer sans témoin. Pour plus d'explications, voyez t. V, p. 216.

Pl. XIII. — *Crucifiement mystique, par Fra Angelico* (p. 77). Au pied de la croix, sont représentés la sainte Vierge et saint Côme, d'un côté (saint Côme, patron de Côme de Médicis) ; saint Jean l'évangéliste et saint Pierre, martyr, de l'autre. Ces paroles sortant de la bouche du Sauveur : *Mulier, ecce filius tuus* : « Femme, voici votre fils », paraissent s'appliquer à saint Côme, plutôt qu'à saint Jean, ou plutôt elles s'appliquent à tout chrétien qui, à l'exemple des saints ici représentés, vient prier au pied de la croix. Le sang réparateur coule abondamment, il répand la vie, au lieu de la mort qui nous attendait.

Pl. XIV. — *Transfiguration du Pérugin, salle du Change* (sorte de Bourse), *à Pérouse* (p. 87). Cette composition est conçue dans un admirable sentiment de placidité ; elle a rapport à ces paroles : « Il fait bon d'être ici », *bonum est hic esse*, ce qui contraste avec le mouvement de la Transfiguration de Raphaël. L'habile burin de M. Léon Gaucherel n'a pas suffi pour rendre la saveur de ces têtes ; et pour bien en juger, il faut jeter les yeux (t. VI, planche I) sur notre planche de photoglyptique, (T. VI, pl. I) où l'on retrouvera celles du Christ (fig. 9), celles de saint Pierre et de saint Jean (fig. 10).

Pl. XV. — *Le Christ et deux apôtres de la Transfiguration* d'après *la photographie, d'un dessin original de Raphaël* (p. 88). Raphaël avait coutume de dessiner le nu de ses personnages pour mieux étudier leur attitude et leurs muscles. On possède le tableau de la Transfiguration dessiné entièrement dans ces conditions ; sur d'autres dessins on en retrouve les différents personnages étudiés séparément. Là on saisit

Raphaël véritablement au vif, plus que dans la peinture même, qui, en grande partie, n'a pas été exécutée de sa main, mais par ses élèves. Il faut comparer la tête du Christ, gravée dans cette planche, avec celle du tableau des *Cinque Santi* à Parme, que nous donnons aussi d'après le dessin original (id., fig 12).

Pl. XVI. — *Christ de Martin Shougauer, vierge de Hubert Van Eyck* (p. 91), pour donner des exemples de la manière et des types allemands et flamands au xv° siècle.

Pl. XVII. — *Quatre scènes de l'Histoire évangélique tirées d'un tableau russe moderne* (p. 103), grandeur d'exécution; la Descente aux limbes (T. IV, pl. xvii) occupant le centre du tableau, douze compartiments comme ceux-ci l'entourant; les sujets en sont donnés, p. 103. On voit ici en haut le premier et le dernier de ces sujets; en bas, les deux sujets qui précèdent le sujet final: les inscriptions russes, qui les surmontent, en disent la signification; la première, sur la planche, signale la *sainte Trinité;* la seconde, l'*Exaltation de la sainte Croix :* sainte Hélène et saint Macaire y sont nommés; la troisième, l'Ascension; la quatrième, la mort de la sainte Vierge; les sigles inscrits au-dessus de Marie, dans ces deux compositions, signifient Mère de Dieu; ceux qu'on voit dans le nimbe de son âme n'ont pu être déchiffrés.

Pl. XVIII. — *Descente aux limbes, dessin d'Orsel* (p. 109), destiné à la chapelle de la sainte Vierge à Notre-Dame de Lorette où la mort l'a empêché de l'exécuter. Tout d'ailleurs, dans cette composition, s'explique par les inscriptions.

Pl. XIX. — *Sainte Germaine Cousin passant le ruisseau* (p. 100) sur la surface de l'eau sans y enfoncer, quand elle laissait son troupeau à la garde de Dieu pour aller à la messe à Pibrac : tableau exposé au Vatican lors de sa canonisation.

Pl. XX.—*La Présentation de Marie, fresque de Thaddée Gaddi*, xiv° *siècle* (p. 203), à *Santa Croce* de Florence; toute l'histoire de la sainte Vierge y est peinte: on comprend que nous ne donnons ici que la partie centrale du tableau, et que la très-sainte Enfant est représentée au moment où elle dit son dernier adieu à saint Joachim et à sainte Anne (p. 202).

Pl. XXI. — *La Présentation de Marie, fragment du tableau du Titien* (p. 203), dans la galerie de Veni e. La marchande d'œufs, placée en avant, est un sujet d'observations, au point de vue de figures placées souvent dans les meilleurs tableaux modernes pour le besoin de l'effet pittoresque. Il faut dire, à la décharge du Titien, que dans l'ensemble du tableau, et par l'effet de la couleur, cette vieille femme, si vraie d'ailleurs dans ce qu'elle est, prend beaucoup moins d'importance proportionnelle qu'on ne pourrait le croire si on en jugeait seulement par notre planche.

Pl. XXII. — *Groupe de femmes écoutant la prédication de saint Étienne* (p. 233), dans la chapelle Nicolas V au Vatican, où Fra Angelico a représenté, en deux séries de tableau, la vie de saint Étienne et celle de saint Laurent. Ce groupe est donné comme modèle d'expressions variées et profondément senties dans un sentiment calme et recueilli. Pour bien l'apprécier, il faut rapprocher de cette planche les quelques têtes du groupe reproduit par la photoglyptique (pl. i, fig. 7). Ne pas se contenter de les regarder attentivement, mais encore méditer, ou plutôt écouter avec elles.

Pl. XXIII. — *Dessin du Pérugin pour la Descente de croix de la galerie Pitti* (p. 261), *à Florence*. Un autre dessin préparatoire du même tableau est donné, T. IV, pl. xvi; celui-ci a pour but de montrer combien le dessin du Pérugin était correct et étudié, on y voit Nicodème ou Joseph d'Arimathie soutenant un des

pans du suaire où le corps du Sauveur est étendu et prêt à le soulever; la main placée au-dessus doit appartenir au second de ces deux personnages. Comme spectateurs, on voit saint Jean et une des saintes femmes.

Pl. XXIV. — *Figures de perspective élémentaire* (p. 267), fig. 1. On voit comment deux arbres d'égale grandeur, placés à d'inégales distances, devraient être dessinés sur la surface de la vitre, a b c d. — Fig. 2. On voit trois carrés en plan géométrique, et un cercle dans celui du milieu; les trois carrés, on le suppose, formés par quatre rangées d'arbres placés à égales distances. — Fig. 3, le carré de la figure précédente, a e b f, prend en perspective la forme d'un trapèze, et l'on constate que le même carré, au point P, prendrait celle d'un triangle. On voit la forme prise en perspective par le cercle qu'il contient; les formes prises par les carrés semblables a c g e, b d f h, placés obliquement par rapport au spectateur; l'ensemble de l'effet produit par trois allées vues dans la situation supposée. — Fig. 4. Un toit en perspective oblique, de bas en haut. — Fig. 5. Une grille de jardin de même, vue dans le sens inverse.

Pl. XXV. — *Toge et chasuble, armures et vêtements civils du* VIe *au* XVIe *siècle* (p. 317). — Fig. 1. Gordien, père de saint Grégoire le Grand, d'après une peinture contemporaine, portant la toge. — Fig. 2. Maximien, évêque de Ravenne d'après une mosaïque du VIe siècle à Ravenne; remarquer l'analogie de deux costumes. — Fig. 3. Le prêtre à l'autel, vignette des Heures de Simon Vostre, XVIe siècle. — Fig. 4. Mariage du père et de la mère de saint Thomas Becket, d'après une miniature du XIIIe siècle. — Fig. 5. Guillaume Longue-Épée, comte de Salisbury, sur son tombeau, armure d'un chevalier du XIIIe siècle. — Fig. 6. Robert Lord Hungerford sur le sien, armure du XVe siècle, p 323. — Fig. 7. Le connétable dans la danse des morts, des Heures de Simon Vostre. — Fig. 8. La Reine dans la même série. — Fig. 9. La Chevauchée, donnée comme occupation du mois de mars dans les mêmes Heures.

Pl. XXVI. — *Paysage près d'Olonnes* (Vendée) (p. 336), par M. de Rochebrune. On comprend qu'il n'a rendu d'après nature que le premier plan, et que la cité, la montagne, le soleil aperçus en perspective, ont été imaginés par le dessinateur avec une intention symbolique, exprimée dans la note de l'errata, à la fin du volume. Des arbres et des roches agrestes expriment l'idée du détachement sous une couleur austère, mais avec la perspective riante de la cité bénie.

TOME II.

Planche I. — *Groupe de Panéas d'après un sarcophage du* IVe *siècle* (publié par Bosio, page 85 et non 587). Ce sarcophage, un des plus importants du musée de Latran, est celui-là même où, sur la face principale, le Christ est représenté élevé sur le firmament personnifié (ci-après, vignette 53, p. 427), et faisant à saint Pierre le don du volume sacré; outre saint Paul, six apôtres les accompagnent; viennent ensuite, à gauche, la comparution devant Pilate, à droite le sacrifice d'Abraham, c'est-à-dire à considérer la signification : la condamnation et le sacrifice. Tout ceci est sculpté, d'un haut relief, et avec une vivacité pittoresque qui accuse nettement le

IVe siècle. Sur les faces latérales, sculptées au contraire avec très-peu de relief, sont représentés, on peut le dire également au point de vue de la signification, la chute et la réparation : la chute par le reniement de saint Pierre, à droite du Christ ; la réparation, à gauche, par les eaux réparatrices qui jaillissent du rocher sous la verge du nouveau Moïse, et par la scène de l'hémorrhoïsse donnée sur notre planche et qui reproduit très-probablement le groupe de Panéas (voyez t. II, p. 215).

Pl. II. — *Nimbes crucifères* (p. 20), fig. 1, tête de Christ à nimbe irisé, du cimetière de Prétextat (p. 21). — Fig. 2, Tête de Christ à nimbe crucifère primitif, l'entrecroisement au sommet de la tête, peinture des catacombes d'Alexandrie (p. 21). — Fig. 3. Tête d'Agneau divin surmontée de la croix, sur divers sarcophages (p. 22). — Fig. 4. Tête d'agneau à nimbe monogrammatisé (p. 22. pl. XX ci-après). — Fig. 5. Christ assis dans une chaire pontificale, la tête surmontée de la croix monogrammatisée, sur un sarcophage servant d'autel, à Saint-Trophime d'Arles (p. 22). — Fig. 6. Tête de Christ à nimbe monogrammatisé, dans la mosaïque de l'église ou plutôt de l'oratoire de Saint-Aquilin, attenant à l'église de Saint-Laurent, à Milan. Cette mosaïque occupe à la voûte un des huit pans de ce petit édifice, élevé par Galla Placidia, et où se trouve son tombeau ; le Christ y apparaît entouré des douze apôtres ; le style de la composition est tout à fait en rapport avec son antiquité supposée (p. 22). — Fig. 7. Tête de Christ reposant sur une croix, en guise de nimbe, ivoire du musée du Louvre (p. 22). — Fig. 8. Tête de Christ reposant sur une croix, de même, reliquaire en ivoire de Cortone (p. 22). — Fig. 9. Tête de Christ à nimbe à la fois crucifère et irisé (p. 23). — Fig. 10. Nimbe crucifère, formé par un quadrillobe et des rinceaux sur la grande châsse émaillée du musée du Louvre (il n'y a ici d'exact que le nimbe, la tête du Christ n'ayant pas été dessinée d'après le monument) (p. 24). — Fig. 11. Enfant Jésus à nimbe crucifère et rayonnant, dans une *Adoration des Mages*, de Stefano (p. 24). — Fig. 12. Enfant Jésus à nimbe crucifère peu marqué, dans un tableau du même, où le divin Enfant joue avec un oiseau (p. 24). — Fig. 13. Tête de Christ à nimbe crucifère mobile, dans les Heures de Simon Vostré (p. 25). — Fig. 14. Tête de Christ à nimbe crucifère mobile, de Raphaël, dans le carton de la donation des clefs à Hamptoncourt (p. 25). — Fig. 15. Tête d'enfant Jésus portant le mot *Sum*, Je suis, dans son nimbe, et appuyant sa joue contre celle de sa très-sainte Mère, d'après un peintre ferrarais du XVe siècle (p. 27). — Fig. 16. Tête d'enfant Jésus, ornée de dessins cruciformes, d'après A. Borgognone, dans une *Présentation* (p. 25). — Fig. 17. Tête d'enfant Jésus à rayonnements cruciformes, d'après Francia (p. 25).

Pl. III. — *Nimbes divers* (p. 25). Fig. 1. Main divine, dans l'attitude dite de la bénédiction latine, sortant d'un arc constellé qui représente le ciel (p. 26). — Fig. 2. Main divine reposant sur un arc constellé et irisé (p. 26). — Fig. 3. Main divine, nimbée du nimbe crucifère et reposant sur la tête du Christ (p. 26). — Fig. 4. Main divine dans l'attitude de la bénédiction latine, nimbée du nimbe crucifère, et sortant d'un arc ondulé qui représente le ciel (p. 26). — Fig. 5. Tête de Christ imberbe, à nimbe simple, sur un fond de verre (p. 21). — Fig. 6. Tête d'apôtre surmontée d'une couronne, sur un sarcophage placé à l'entrée de l'église Saint-Trophime, à Arles (p. 73, T. V, p. 197). — Fig. 7. Nimbe quadrilobé appliqué à la sainte Vierge, d'après la grande châsse émaillée du musée du Louvre ; le nimbe seul a été dessiné d'après l'original (p. 24). — Fig. 8. Tête de Vierge à nimbe orné, du même tableau que la figure 12 de la pl. II (p. 24). — Fig. 9. Tête de Vierge nimbée de douze

étoiles (p. 29). — Fig. 10. Nimbe orné, attribué à saint Augustin, sur la grande châsse émaillée du Louvre, le nimbe seul est dessiné d'après l'original (p. 24). — Fig. 11. Tête de saint Pierre à nimbe mobile, d'après Filippino Lippi, dans les peintures du Carmine à Florence (p. 29). — Fig. 12. Tête de saint André avec nimbe carré, dans les peintures des catacombes d'Alexandrie, VIe siècle (p. 29). — Fig. 13. Charlemagne avec nimbe carré, dans la mosaïque du triclinium de Léon III (p. 31. T. V, p. 145). — Fig. 14. Tête de saint Grégoire le Grand avec nimbe carré (p. 39. V, pl. XVII). — Fig. 15. Tête d'évêque avec rouleau demi-déployé, servant de nimbe, dans un pontifical du IXe siècle (p. 31). — Fig. 16. Tête de diacre avec diptyques servant de nimbe, sur un *Exultet* du XIe siècle (p. 31). — Fig. 17. Tête de Jean, abbé du Mont-Cassin, avec nimbe carré orné, miniature (p. 32). — Motifs de comparaison entre ces divers nimbes (p. 33).

Pl. IV. — *La croix triomphante et le martyre, sarcophage du musée de Latran*, IVe siècle (p. 73). La croix triomphante, surmontée du monogramme sacré, à la manière du Labarum ; les colombes représentant les fidèles sur ses branches ; au-dessous, à droite, un soldat qui élève les yeux vers l'instrument de salut, représentant ceux qui se convertirent sur le calvaire ; à gauche, un soldat endormi, représentant ceux qui se dirent endormis lors de la résurrection, et en général tous ceux qui ferment les yeux à la lumière. (Voyez même vol. pl. XV, p. 235 ; et ci-après, note P'.) A gauche de la scène centrale, comparution devant Pilate ; à droite, couronnement d'épines, transformé en couronnement de fleurs ou de feuillage, puis le portement de croix par Simon le Cyrénéen, ou un chrétien en général substitué à Notre-Seigneur. Couronnes exprimant le triomphe au-dessus de chacune de ces scènes.

Pl. V. — *L'Incarnation décrétée* (p. 79). Fragment d'une miniature du XVe siècle, dans un manuscrit de la Légende dorée, à la Bibliothèque Nationale, montrant les trois personnes de la Sainte Trinité enveloppées dans un même manteau, et soutenant ensemble le livre de leurs divins décrets. De chaque côté de cette scène centrale, sont représentées les légions angéliques, et au-dessous l'Annonciation, la Miséricorde et la Vérité qui se rencontrent, la Justice et la Paix qui s'embrassent.

Pl. VI. — *Tonsures cléricales* (p. 100). Fig. 1. Saint Pierre imberbe, comme type de la Papauté qui ne vieillit pas, tonsure sur le sommet antérieur de la tête, croix et clef à la main ; miniature du *Bénédictional* de saint Æthelwold, Xe siècle, où saint Pierre au milieu des Apôtres est ainsi seul représenté avec le caractère de l'immortelle jeunesse (p. 98, 101, note. V, p. 126). — Fig. 2. Monnaie du Pape Anastase III, figure de saint Pierre avec tonsure, croix sur sa poitrine (p. 101. V. p. 129). — Fig. 3. Monnaie du pape Jean VIII, figure de saint Pierre avec tonsure, croix à la main (p. 101. V. p. 129). — Fig. 4. Tête de saint Pierre avec cheveux taillés en couronne dans la partie inférieure, d'après un ivoire supposé du Xe ou XIe siècle (p. 101). — Fig. 5. Tête de saint Paul à front chauve, sur le même monument (p. 101. V. p. 137). — Fig. 6. Fragment du vitrail de saint Pierre, dans la cathédrale de Poitiers, fin du XIIe siècle, tête de saint Pierre avec la tonsure sur le sommet antérieur de la tête, et saint Paul chauve (p. 101). — Fig. 7. Tête de saint Pierre à double tonsure, pour former trois couronnes, peinture du XIVe siècle, au musée du Vatican où Notre-Seigneur est représenté en buste, avec les bustes des douze apôtres (p. 104. V. p. 130). — Fig. 8. Tête de saint Laurent calquée par

M. Ch. Descemet, dans la galerie de Sienne (p. 101, 102. V. p. 241). — Fig. 9. Tête de saint Etienne, d'après Francia, dans la galerie Borghèse, à Rome (p. 102).

Pl. VII. — *Descente du Saint-Esprit, miniature du Vatican* (p. 146), tirée du même manuscrit que la vignette de la page 146, XIIe ou XIIIe siècle. Au sommet, Dieu le Fils probablement, plutôt que Dieu le Père, on remarquera la croix qui déborde son nimbe, et où se trouvent incrustées d'autres petites croix; il envoie le Saint-Esprit, représenté par une rangée de petites flammes au-dessus desquelles on lit SPS. SCS. Les bandes ornées qui s'étendent jusqu'aux apôtres représentent sous une forme usitée l'émission des grâces divines. Saint Pierre au milieu, bien caractérisé par sa tonsure, et seul faisant le geste de l'autorité, de l'enseignement et de la bénédiction, comme la figure divine elle-même, préside le collége apostolique; l'apôtre placé au-dessus de lui n'est pas réputé au-dessus, mais derrière, par pur motif d'agencement (T. IV, page 426, note).

Pl. VIII. — *La Création et la Rédemption, sarcophage du musée de Latran, IVe siècle* (p. 139). Ce sarcophage de grande dimension a été souvent reproduit comme spécimen du genre; sous le rapport de l'exécution, il ne manque pas de style, mais il est peu fini, et c'est pour sa composition qu'il offre un si grand intérêt. Dans le médaillon central, sont représentés les portraits du mari et de la femme, personnages importants sans aucun doute, auxquels il était destiné; deux petits génies soutiennent ce médaillon. A droite, par rapport au centre du monument, est représenté d'abord, à partir de l'extrémité, la création de la femme; les trois personnes divines y participent. Vient ensuite, non pas précisément la chute, mais la condamnation après la chute, condamnation au travail qui implique l'idée de la réparation, par les dons de l'épi et de l'agneau, sujet usité alors. Le changement de l'eau en vin, la multiplication des pains, la résurrection de Lazare de l'autre côté, expriment, sous des figures diverses, les bienfaits de la rédemption promise. Dans la rangée inférieure, Daniel, dans la fosse aux lions, au milieu, est une figure de Notre-Seigneur lui-même, vainqueur de la mort; deux personnages l'accompagnent, et l'un d'eux pose la main sur la tête d'un troisième qui apporte des pains. Dans le sens littéral, ce personnage de moindre taille est Habacuc, et la main qui lui est mise sur la tête rappelle celle de l'Ange qui transporta ce prophète près de Daniel. Cet Ange n'étant qu'un messager de Dieu, on a pu ici vouloir représenter directement l'action divine; mais nous ferons observer que Daniel, comme représentant Notre-Seigneur, est assez souvent accompagné des Apôtres, et nous serions porté à croire que cette figure offre en même temps une allusion à saint Pierre, le ministre de Dieu, imposant les mains au prêtre dont Habacuc serait la figure, car les pains qu'il offre sont certainement un symbole eucharistique. A l'appui de cette pensée viennent les trois scènes qui suivent, où saint Pierre est représenté; la première est celle de son reniement prédit, scène qui exprime l'idée de la chute, mais en tant qu'elle doit être réparée. La réparation elle-même est exprimée doublement sous ses formes ordinaires: le saint Apôtre est conduit au martyre, puis, nouveau Moïse, il fait jaillir du rocher l'eau régénératrice (T. V, p. 170, VI, note F). — Du côté opposé, à partir de Daniel, nous sommes porté à croire que le personnage placé à la droite du prophète est saint Paul. La guérison de l'aveugle, qui vient après sous sa forme ordinaire, pourrait avoir du rapport avec celle de l'aveuglement dont fut guéri l'apôtre des Gentils. Les Gentils eux-mêmes viennent dans la scène suivante, sous la figure des Mages, à la source de la lumière: l'idée d'illu-

mination est en effet vivement exprimée dans cette scène par le mouvement de celui d'entre eux qui, placé en avant, au lieu de porter son attention sur le divin Enfant, entre les mains duquel il dépose son offrande, se retourne vers ses compagnons pour leur montrer l'étoile qui resplendit dans les hauteurs célestes, et c'est, en effet, vers l'astre du ciel que se dirigent tous leurs regards (T. V, p. 189).

Pl. IX. — *Lumen de lumine, marqueterie de Sienne* (p. 165). Les stalles de la chapelle du palais municipal, dans cette ville, sont ornées de marqueteries du xve siècle, qui représentent ainsi tous les articles du *Credo*. Quant au mode de représentation, l'artiste nous paraît ici avoir suivi ses propres inspirations, plutôt que des données traditionnelles.

Pl. X. — *Création d'Adam et d'Ève, ivoire du cabinet Barufaldi, à Bologne* (p. 167). Cet ivoire, grec d'origine, comme l'indiquent les inscriptions, et du xe ou xie siècle peut-être, est remarquable par la désignation de la figure divine, qui, après avoir formé le corps d'Adam, lui commande en quelque sorte de vivre, comme étant Dieu le Fils, par le moyen de ces sigles, très-connues, IC, XC, Jésus-Christ, tandis que c'est la main divine désignant habituellement le Père qui appelle Ève à la vie. L'action créatrice serait donc ainsi répartie entre le Père et le Fils. Il y avait ici une raison particulière pour faire intervenir le Fils comme rédempteur à venir. C'est pourquoi il serait désigné sous le nom de Jésus-Christ, qui ne lui est applicable directement que par rapport à son humanité. La pensée de ce petit monument est, en effet, d'opposer la vie et la mort : la vie donnée au premier homme et à la première femme; la mort donnée par Caïn à Abel; la vie qui sera rendue par le Christ : pensée avec laquelle s'accorde le geste d'espérance d'Abel mourant. On remarquera aussi qu'il est lapidé comme le fut saint Étienne, le premier des martyrs. Cette plaque d'ivoire n'était pas isolée, elle devait former la frise supérieure ou inférieure d'une couverture de livre ; si on avait les plaques correspondantes, elles jetteraient un grand jour sur la pensée de l'artiste.

Pl. XI. — *Saintes Faces* (p. 231). Fig. 1. Sainte Face dite de sainte Véronique ou la Véronique, conservée dans la basilique du Vatican p. 231.—Fig. 2. Cette même figure ravivée.— Fig. 2, 3. Sainte Face de Gênes, d'après deux gravures différentes de Mozzoni : l'une la montrant dégagée de son encadrement, l'autre telle qu'elle apparaît y étant renfermée (p. 220, 228, et note C').— Fig. 5, 6. Tête du Christ sur les empreintes des saints suaires de Turin et de Besançon, d'après Chifflet ; il est fort à croire que sur les originaux ces figures sont dessinées beaucoup moins nettement (p. 252 et note C'). —Fig. 7. Sainte Face de Montreuil-les-Dames, maintenant à Laon ; d'après le P. Honoré de Sainte-Marie : le dessin n'en est pas exact ; il a été fait selon l'idée que le dessinateur avait des traits de Notre-Seigneur (p. 231, et note G').— Fig. 8. Sainte Face de l'église Saint-Sylvestre, à Rome, d'après Carletti (p. 232). — Fig. 9. Sainte Face d'une estampe répandue à Rome. — Fig. 10. Sainte Face peinte, cabinet de l'auteur. — Fig. 11. Tête de Christ peinte dans la crypte de Sainte-Cécile, au viie ou viiie siècle. — Fig. 12. Tête de Christ d'après un ivoire byzantin du musée Kircher, à Rome.

Pl. XII. — *Têtes de Christ* (p. 241). Tête du *Santo Volto* ou Saint-Voult, crucifix très-vénéré à Lucques, et attribué à Nicodème. On remarquera le caractère tout exceptionnel de ses traits, caractère, selon nous, bien plutôt favorable que contraire à la tradition (p. 242).— Fig. 2. Tête de Christ du iiie siècle, du cimetière de Sainte-Domitille, d'après Bosio, aujourd'hui trop endommagée pour qu'on puisse juger

de l'exactitude du dessin (p. 241,243,256). — Fig. 3. Tête de Christ, d'après une médaille à caractères hébraïques d'époque indéterminée (p. 246,258). — Fig. 4. Tête de Christ en terre cuite, crue de l'antiquité chrétienne, mais qui n'est probablement que du xve siècle; remarquable d'ailleurs par sa beauté (p. 245, 250,260). — Fig. 5. Tête de Christ du XIIIe siècle, d'après le groupe du Couronnement de la Vierge en ivoire du Louvre (p. 256). —Fig. 6. Tête de Christ d'après Mazaccio (p. 265).—Fig. 7, d'après André del Castagno (p. 264,265). — Fig. 8, d'après Fra Angelico (p. 260). Il faut comparer ces différentes têtes du xve siècle avec une autre de même époque que nous donnons dans notre planche de photoglyptique (pl. I, fig. 11), d'après une *Pietà* sculptée dans l'église de la Chartreuse, à Pavie. — Fig. 9, d'après un dessin du baptême de Notre-Seigneur par le Pérugin (p. 264), à comparer avec la tête du Christ de la Transfiguration, à Pérouse (T. VI, pl. I, fig. 9). — Fig. 10, de Raphaël dans la Dispute du Saint-Sacrement (p. 264) : comparer cette tête de la seconde manière du peintre, avec celle du tableau des *Cinque Santi*, troisième manière (T. VI, pl. I, fig. 12). — Fig. 11, de Jules Romain, dans le tableau de la *Flagellation* (p. 265); les têtes 6, 8, 9 de l'école naturaliste, les têtes 4,9,10 de l'école mystique. — Fig. 12, D'Overbeck (p. 265).

Pl. XIII. — *Baptême de Notre-Seigneur*, *Giotto* (p. 259). Dans le panneau de l'armoire de la sacristie de *Santa Croce*, à Florence, maintenant à l'Académie de cette ville; pour le type du Christ, voyez p. 259. — Pour la composition du tableau, T. IV (p. 210). On remarquera aussi la similitude du type du Sauveur et de son saint précurseur (V, p. 87), la forme d'entonnoir donnée à l'auréole, dans laquelle apparaît Dieu le Père, la similitude de traits entre le Père et le Fils, ci-dessus (p. 147).

Pl. XIV.—Le saint *vieillard Siméon et l'enfant Jésus, Fra Angelico* (p. 294), tiré du tableau de la Présentation dans une cellule du couvent de Saint-Marc, à Florence.

Pl. XV. — *La croix triomphante et le martyre, sarcophage du musée de Latran* (p. 334), croix et soldats comme dans la planche IV, ci-dessus. A droite de cette scène centrale, saint Pierre emmené au martyre, comme pl. VIII; à gauche, saint Paul prêt à se voir trancher la tête; comparer avec la pl. IV (T. VI) du côté de saint Pierre, Caïn et Abel faisant leurs offrandes (T. III, p. 30, note K); du côté de saint Paul, le jugement d'une femme, , qui peut représenter Suzanne et l'Église (T. III, p. 374, V. 189).

Pl. XVI. — *Croix émaillée du Vatican; réduction de la croix de Velletri* (p. 340). La croix de Velletri, fig. 3, à figures en émail, originairement du VIIIe siècle et pectorale, de la classe des *encolpia* ou reliquaires portatifs; donnée à la cathédrale de cette ville par le pape Alexandre IV. Le Christ est étendu sur la croix sans y être attaché; sur les branches sont la sainte Vierge et ou saint Jean l'Évangéliste ou saint Jean-Baptiste, car il y a des raisons de douter (p. 366). Saint Pierre imberbe, comme type de la papauté qui ne vieillit pas, portant la tonsure, faisant le geste d'enseignement et de bénédiction, tient au sommet de la croix une place qui n'appartient en propre qu'au Christ triomphant; au bas, sainte Hélène. — La croix du musée du Vatican, fig. 1 et 2, de grandeur d'exécution aussi de la classe des *encolpia*, aussi à figures en émail, est environ du même temps, quoique beaucoup inférieure de travail. Elle vient confirmer les interprétations ci-dessus : le Christ, au lieu d'être crucifié, est représenté en buste; dans les bras de la croix on voit la sainte Vierge,

et très-probablement saint Jean-Baptiste, les sigles qui le désignent étant tirées de son nom en grec (p. 366,369 ; pl. x, T. V, p. 108) ; au sommet saint Pierre représenté dans les mêmes conditions que sur la croix précédente, portant une croix sur sa poitrine et désigné par son nom. Au bas de la croix saint Paul. Au revers, têtes de Christ, de la sainte Vierge et de saint Jean répétées ; en haut et en bas, têtes de saint Michel et de saint Gabriel. — Fig. 4, croix sur laquelle on lit les mots : *lux*, *lex*, appliqués à l'instrument du salut ; *dux*, *rex*, appliqués au Sauveur (p. 337, fig. 5, note 4). Croix de saint Benoît (même note, et T. V, 375).

Pl. XVII. — *Fioles du trésor de Monza*, VI[e] *siècle* (p. 344). Fig. 1, ancre cruciforme des catacombes (p. 332). — Croix en X entrecroisé (p. 332). — Fig. 3,4, les deux faces d'une des fioles de Monza. On voit, fig. 3, une représentation sommaire du calvaire et du saint sépulcre, le premier considéré comme théâtre du divin sacrifice, le second comme théâtre de la résurrection. Sur le calvaire, la croix est feuillée, et le buste du Christ triomphant au-dessus, car le sacrifice a produit ses fruits ; les deux larrons crucifiés sont plus directement représentés en rapport avec le fait ; l'homme et la femme régénérés au-dessous, en rapport avec les fruits. Le soleil et la lune disent que la nature entière reconnaît son maître, saint Pierre et saint Paul l'enseignement de l'Église ; au-dessous, les saintes femmes et l'ange près du tombeau expriment la pensée de la Résurrection ; au revers (fig. 4), est représentée l'Ascension, selon la forme ordinaire, alors la sainte Vierge au milieu, dans l'attitude d'Orante (voyez 4[e] table, Ascension). — Fig. 5,6. Partie centrale d'une autre fiole ; face conforme à la précédente, à cela près que le Christ, étendant les bras en croix, remplace la croix surmontée du buste, que les deux astres sont représentés par des signes sommaires, et non plus personnifiés, et qu'aux deux apôtres sont substitués deux arbres feuillés : autre image de l'Église et de sa fécondité. Revers, fig. 6, croix triomphante entourée des bustes des douze apôtres.

Pl. XVIII. — *Labarum*, *Croix* et *Crucifix primitifs* (p. 346). Fig. 1, croix *gammatée*, c'est-à-dire présentant l'apparence de la lettre grecque *gamma*, Γ, quatre fois répétée, forme dissimulée de la croix (p. 332). — Fig. 2, monogramme réunissant les deux premières lettres des mots Jésus-Christ en grec, I, X (p. 332). — Fig. 3, médaille montrant le Labarum tel qu'il est figuré par voie de réduction sur les médailles de Constantin et de ses successeurs (p. 332). — Labarum rétabli d'après la description d'Eusèbe, les images de Constantin et de ses fils sur la bannière (p. 333). — Fig. 5, représentation très-réduite de la grande croix qui orne l'abside, dans l'église de Saint-Appolinaire *in Classe*, près de Ravenne, et tient lieu du Christ lui-même, dans la transfiguration ; une petite tête du Sauveur est seulement tracée à l'entrecroisement des branches. — Fig. 6, croix envoyée à la reine Théodelinde par le pape saint Grégoire, crucifix vêtu du colobium, robe longue sans manches, les bras dans une attitude parfaitement horizontale, la sainte Vierge et saint Jean l'Évangéliste dans les bras de la croix, avec ces paroles : *Voilà votre fils, voilà votre mère*, en grec ; au-dessus du titre, le soleil et la lune (p. 385). — Fig. 7, 8, les deux faces d'une croix *encolpium* en cuivre repoussé, du musée du Vatican ; sur la face principale, mêmes données que sur la croix précédente, à l'exception du titre de la croix, qui prend la forme d'une lettre cachetée. Revers, Vierge Mère entourée des quatre Évangélistes (p. 369, 385). (Voyez à la table, Croix.)

Pl. XIX. — *Croix en arbre*, *fresque attribuée à Giotto* (p. 363). Dans le réfectoire du couvent franciscain de Santa Croce, à Florence. Pélican au-dessus du titre

de la Croix : celui-ci, conforme au texte de saint Jean, dans une seule langue. Deux litanies dans les feuillages de la Croix, repassant toute la vie du Christ (p. 354); prophéties avec textes relatifs à la Passion et à l'efficacité du divin sacrifice. Au pied de la Croix, saint François d'Assise; à droite, saint Jean et la pamoison de la sainte Vierge; à côté, à genoux, une femme, représentant probablement une donatrice; à gauche, saint Augustin assis, et debout saint Dominique, entre saint Antoine de Padoue et saint Louis de Toulouse.

Pl. XX. — *Christ triomphant, peinture des Catacombes*, ve siècle (p. 421). Dans l'oratoire principal du cimetière des saints Marcellin-et-Pierre, à la voûte. Le Christ entre saint Pierre et saint Paul ; leurs types conformes aux données traditionnelles (p. 242, 260, T. V, p. 11); nimbe irisé du Christ, l'alpha et l'oméga qui l'accompagnent, fond semé de guirlandes de fleurs en son honneur, en celle des apôtres, et aussi des martyrs, représentés au-dessous. On y voit, au milieu, l'Agneau divin sur la montagne d'où coulent les quatre fleuves du Paradis, image des quatre Évangélistes dont il est comme la source : ce que dit le mot *Jordan* inscrit à côté de son nimbe, le Jourdain étant considéré ailleurs comme la source des quatre fleuves (T. III, p. 525) ; le nimbe monogrammatisé, prélude du nimbe crucifère ; à droite et à gauche les saints Marcellin, Pierre, Tiburce et Gorgonius acclamant l'Agneau, conformément au texte de l'Apocalypse (T. V, p. 4, 244, 247), forme de la béatitude. On remarquera que saint Marcellin, le prêtre, occupe la gauche, et cède la droite à son exorciste saint Pierre, la gauche devenant pour lui la place d'honneur, parce qu'elle est occupée au-dessus par l'apôtre saint Pierre (t. II, p. 113).

Pl. XXI. — *L'Ascension, frontispice d'un manuscrit au Vatican*, XIIe siècle (p. 432). L'Ascension dans un édifice qui représente l'Eglise, la sainte Vierge au milieu comme ci-dessus (pl. XVII, fig. 4). Le Christ n'est pas enlevé par les Anges, mais ces Esprits célestes soutiennent son auréole pour lui rendre honneur ; à droite et à gauche de la scène centrale, Isaïe et David ; au couronnement de l'édifice, représentation sommaire de la Descente du Saint-Esprit.

Pl. XXII. — *Christ glorifié par les Anges, sculpture italienne du* XVe *siècle* (p 445). Cette sculpture se trouve dans l'église de la Chartreuse, de Pavie, près du grand autel, du côté de l'Evangile ; elle est attribuée à Stefano da Sesto, un des artistes éminents qui travaillèrent aux admirables sculptures de cette église. (Cicohnara en nomme dix-neuf, et juge que plusieurs d'entre eux étaient égaux à Mantegna et au Pérugin, et il conjecture que ce Stefano pouvait bien être le frère du peintre Cesare da Sesto. La pietà à laquelle nous avons emprunté la tête, fig. 11 de la planche I de ce volume, nous semblerait de la même main.) Cicognara, *Storia della scultura*, p. 178-180.

TOME III.

Planche I. — *Vierge de Sainte-Marie-Majeure, frontispice*. Vierge attribuée à saint Luc : nous admettons comme probable que saint Luc a peint l'image de la sainte Vierge, et que l'image de Sainte-Marie-Majeure est dérivée de cette source (p. 47) ; pour l'exactitude de la planche, voyez note E. Cette Vierge est la plus remarquable que nous connaissions pour l'élévation et la pureté de son type, pour l'har-

monie avec laquelle le divin et l'humain y sont combinés. Voyez les explications de la pl. VIII.

Pl. II et III. — *Vierge de l'Ara Cœli* (p. 16), *Vierge de l'hôpital de la Consolation* (p. 17), également attribuées à saint Luc. Les types sont foncièrement les mêmes que dans la figure précédente ; l'attitude de la Vierge de l'Ara Cœli, que nous avons qualifiée de demi-Orante, a été fort imitée pendant le VIe siècle et les siècles suivants ; celle de la Vierge de l'Hôpital est plus exceptionnelle pour l'antiquité, qui ne peut lui être refusée, et par là même plus favorable à la tradition qui s'y rattache ; elle a eu le mouvement miraculeux des yeux en 1797.

Pl. IV. — *Vierges diverses en grande vénération* (p. 18, fig. 1). Vierge Nicopeja, à Venise, rapportée de Constantinople lors de la conquête de cette ville par le doge Henri Dandolo. Elle est donnée d'après des gravures fort répandues. Dans ce qu'on peut voir de l'original, lorsqu'il est exposé, on n'aperçoit que les deux têtes de la mère et de l'enfant ; la figure de la mère est moins pleine que dans notre planche (p. 17, 18, note E). — Fig. 2. Vierge de l'église de Sainte-Marie-du-Peuple, à Rome (p. 19, 70). — Fig. 3. Vierge du Perpétuel Secours, dans l'église des Pères Rédemptoristes, à Rome (p. 76). Vierge qui pourrait être du XIIe siècle, du XIIIe, ou même plus moderne ; elle montre, chez les Grecs, à qui elle est due, l'association de la manière dure, quant aux traits du pinceau, avec la recherche de la vivacité dans les attitudes et l'expression des sentiments. — Fig. 4. Image commencée par Plautilla Bricci, terminée par les Anges, au XVIIe siècle (p. 29, 52).

Pl. V. — *Vierges du XVe siècle : 1° L. Dalmasio ; 2° F. Angelico ; 3° Francia ; 4° Raphaël* (p. 24). Pour les types de ces Vierges (p. 24, 26-28) ; pour leurs attitudes (p. 26, 72, 77, 90). Elles sont réunies au point de vue des types adoptés par quatre des artistes les plus justement goûtés pour leurs images de Marie : types qui tiennent aux données traditionnelles, et s'en écartent cependant dans le sens d'une grâce plus humaine. On peut dire de la Vierge de Lippo Dalmasio, que c'est un bouton de rose ; de celle de Fra Angelico, que c'est une perle ; de celle de Francia, une fleur des champs. Quant à la Vierge de Raphaël, on ne peut l'appeler que raphaélesque. On appliquera aussi à ces Vierges les observations faites ci-après sur la pl. VIII ; apprécier par la comparaison la différence du XVe siècle, dont on voit ici les œuvres, avec les dérivés plus immédiats de modèles primitifs, dont cette planche offrira des exemples. Toutes ces Vierges respirent le sentiment de la divinité de Jésus, mais dominé, dans celles que nous considérons en ce moment, par les pressentiments de la passion. Dans la figure 1re, le divin Enfant s'offre déjà comme victime ; dans la 2e, il console sa très-sainte Mère ; dans la 3e, il nous dispense, par avance, les fruits de son divin sacrifice ; dans la 4e, il semble s'ignorer, tant il s'est fait enfant pour se donner à nous. La Vierge de Fra Angelico est celle où il y a le plus d'amour, et c'est à l'amour qu'elle nous invite ; celle de Lippo Dalmasio, où il y a le plus de sacrifice : elle porte surtout au recueillement et à la méditation ; celle de Francia respire le plus à la fois de sentiment de la divinité dans Jésus, et le plus d'ingénue simplicité dans Marie ; c'est, de toutes, celle qui porte le plus à la prière. La Vierge de Raphaël, la plus belle, au point de vue de l'Art, la plus gracieuse, quoique la moins pieuse, exerce un charme indéfinissable, qui fait qu'on se plaît en Jésus et en Marie. Tant de fraîcheur, de paix, d'innocence, attire et captive, et c'est pour l'âme un délassement.

Pl. VI. — *Vierge du cabinet de l'auteur* (p. 27). Cette Vierge, comparée aux précédentes, se rapproche de la Vierge au Livre, de Raphaël, plus que d'aucune autre; mais un peu au-dessous d'elle, sous le rapport purement artistique, quoique lui tenant de près pour la manière, elle lui est supérieure par l'élévation du type et pour la piété; elle doit être de l'un des meilleurs condisciples du grand artiste à l'école du Pérugin, ou de l'un de ses contemporains, sur lesquels il a exercé le plus d'influence dans des rapports d'amitié, avant d'être en âge d'avoir des disciples. La fermeté du dessin, qui est affaibli dans notre gravure, et celle de la couleur, dont elle ne peut rien apprendre, nous ont fait penser à Ridolfo Guirlandajo. A ne voir que cette gravure, on pencherait plutôt vers Spagna ou le Pinturicchio.

Pl. VII.— *La femme de l'Apocalypse, miniature de la Bibliothèque nationale* (p. 53). Le manuscrit de l'Apocalypse, où elle se trouve, est du xve siècle; la planche xxvi du T. IVe en est aussi tirée; il est conforme aux premières éditions xylographiques du livre prophétique, dont est tirée la pl. xv du T. V. Cettte figure de la femme admirable, décrite par saint Jean, peut s'entendre et de la sainte Vierge et de l'Église; on la voit ici revêtue du soleil, avec la lune sous ses pieds, une couronne de douze étoiles sur la tête (Apoc. XII, 1), conformément au texte sacré; elle vient d'enfanter son fils, et un ange se prépare à l'enlever vers Dieu, puis il est remis dans les mains divines (V, 5). Le dragon aux sept têtes et aux dix cornes, trois des têtes ayant double corne, se dresse pour dévorer l'enfant; une des têtes est placée à la queue, dans les replis de laquelle il a entraîné la troisième partie des étoiles (V, 3, 4).

Pl. VIII. — *Vierges mères, affections, besoins, inclinations* (p. 70). Fig. 1. Vierge de l'église *Sainte-Marie in Cosmedin*, à Rome; fig. 2, Vierge *delle Febre*, dans la basilique du Vatican (p. 75); fig. 3, Vierge *della Scalla in Transtevere* (p. 81); fig. 4. Vierge de l'église *della Morte*, aussi à Rome (p. 89). Les manières de représenter la Vierge Mère se rapportent à quatre modes principaux, caractérisés par l'attitude de l'Enfant Jésus : le mode de la dignité, ceux des tendres affections, des besoins naturels de l'enfance, de ses inclinations. La dignité est exprimée au suprême degré au moyen de l'attitude de l'*Orante mère*, vignettes n°s 1 et 4, pl. 18, 63, où le divin, Enfant se soutient par sa propre vertu sur le sein de sa Mère qui étend les brast dans l'attitude de la prière; mais cette attitude est toute archaïque, et, s'en tenan à la pose naturelle d'un enfant porté dans les bras de sa mère, le caractère de dignité est exprimé par le geste d'autorité ou de bénédiction, que l'on peut encore mieux appeler, dans cette circonstance, le geste divin, attribué à l'Enfant, pl. i, pl. iv, fig. 1, 2, v, fig. 3, et dans la planche qui nous occupe actuellement, fig. 1, 3; le mode des tendres affections est exprimé par les caresses du divin Enfant à sa tendre Mère, pl. v, fig. 2, et ici fig. 2, 4; le mode des besoins de l'enfance, qui montre Jésus assujetti aux conditions de la nature, se manifeste par son allaitement, son sommeil; un exemple de chaste allaitement est donné fig. 3. L'enfance est inclinée au jeu; aucun jeu puéril ne devrait jamais être attribué à l'Enfant Jésus, mais un objet avec lequel jouent ordinairement les enfants peut, sous forme gracieuse, prendre entre ses mains une bonne signification : tel l'oiseau dont on voit un exemple fig. 4. Les différents modes dont nous parlons peuvent se combiner ensemble, comme dans les quatre Vierges qui nous rapprochons; le sentiment de la dignité n'en est exclu dans aucune; toutes manifestent de tendres affections; motifs pour les donner toutes pour modèles dans le mode plus spécialement propre à chacune d'elles.

Pl. IX. — *Vierges miraculeuses, Rome, Ancône, Rimini.* Pl. 106, fig. 1, Vierge de l'*Archetto*, à Rome, la première de celles qui ont été signalées en 1796 par le mouvement miraculeux des yeux ; fig. 2, la Vierge d'Ancône, qui fut l'objet, à la même époque, d'un miracle soutenu en présence même du général Bonaparte ; fig. 3, une Vierge de douleur, objet, à Rome, d'un même miracle ; fig. 4, la Vierge de Rimini, favorisée de la même manière en 1850. Trois de ces Vierges sont représentées dans le sentiment propre à une Mère de miséricorde, et la Mère de douleur peut elle-même se rapporter à ce sentiment, car ce sont les péchés des hommes qui sont surtout l'objet de sa douleur. La Vierge de l'*Archetto* abaisse sur nous un œil de compassion ; la Vierge d'Ancône les ferme, après les avoir abaissés, pour se retourner vers Dieu ; la Vierge de Rimini les élève vers lui afin de prier pour nous : l'attitude propre à ces deux Vierges donnait un caractère plus admirable aux mouvements de leurs yeux, lorsque la première les élevait vers le ciel, lorsque la seconde les abaissait vers les fidèles.

Pl. X. — *Mère de miséricorde, miniature d'un Graduel franciscain* (XIIIe siècle) (p. 108). Les principales miniatures de ce Graduel sont venues entre les mains de l'auteur ; celle-ci même où l'on voit l'S de l'introït *Salve sancta parens*, sert à prouver que ce livre de chœur était destiné à une maison de Franciscains de l'Observance, les protégés de Marie, appartenant tous à cette branche de l'Ordre Séraphique.

Pl. XI. — *Le sacrifice de Marie* (*Fra Angelico*) (p. 112). D'après la peinture de l'une des cellules dans le couvent de Saint-Marc, à Florence, où Marie, représentée au pied de la Croix, surmonte sa douleur pour participer au divin sacrifice, tandis que saint Jean, derrière elle, laisse épancher la sienne. Pour comprendre tout ce qu'il y a dans cette tête, il faut la considérer dans notre planche de photoglyptique (fig. 1, pl. I de ce volume).

Pl. XII. — *Quatre des béatitudes célestes, statuettes de la cathédrale de Chartres* (p. 137, et non pas 127, comme on l'a imprimé par erreur à la table de ce volume). Ces béatitudes, c'est-à-dire les joies spirituelles et corporelles dont les justes sont comblés dans la vie future, sont comptées au nombre de quatorze : sept pour l'âme, sept pour le corps. On voit ici la liberté, l'amitié, l'honneur, la majesté ; les autres sont l'agilité, la force, la santé, la pure volupté, la beauté et la majesté, pour le corps ; la sécurité, la concorde, la sagesse, la joie et la puissance, pour l'âme. Ces statuettes occupent l'un des voussoires du portail septentrional de Chartres, consacré à la sainte Vierge.

Pl. XIII. — *Saint Joachim et sainte Anne* (*Ridolfo Guirlandajo*) (p. 169). Ils sont représentés dans le sentiment de leur rencontre à la porte Dorée, après avoir appris, l'un et l'autre, de la bouche d'un ange, saint Joachim dans le désert où paissaient ses troupeaux, sainte Anne dans le jardin de sa maison, qu'une fille de bénédiction leur serait donnée (T. IV, p. 85). Derrière eux, on voit d'un côté saint Joseph et saint Laurent, appelés comme patrons secondaires ; au-dessous, la figure du donataire. Toute la composition est dominée par Dieu dans la gloire et le Saint-Esprit qui répand ses grâces sur les saints époux.

Pl. XIV. — *Saint Michel : 1° Ménologe de Basile ; 2° F. Angelico ; 3° Raphaël* (p. 279). Dans la miniature du Ménologe de Basile, fig. 1, saint Michel est suspendu au-dessus du gouffre, où se précipitent d'eux-mêmes les anges coupables, vaincus par la seule attitude du chef des légions fidèles. L'archange de Fra Angelico, fig. 2,

ne combat plus : il est vainqueur, et son ennemi a disparu ; celui de la fig. 3, provenant d'un dessin de Raphaël, gravé par Marc Antoine, vainqueur aussi, est représenté davantage dans le sentiment du combat : la balance lui est donnée comme attribut.

Pl. XV. — *L'âme de saint Alexandre, martyr, portée au ciel* (*miniature du Ménologe de Basile*, *x*e *siècle*, p. 335). Saint Alexandre de Tessalonique vient d'être décapité; deux anges enlèvent son âme, représentée par une petite figure habillée ; on remarquera le nimbe attribué au roi, ou juge qui l'a condamné, comme signe non de la sainteté, mais de la puissance.

Pl. XVI. — *Ames* (p. 336, fig. 1). L'âme de Marie est enveloppée de langes, comme un enfant recueilli par son divin Fils, au moment de sa mort, d'après une miniature du *Graduel Franciscain*, décrit pl. x. — Fig. 2. Même sujet d'après un ivoire publié dans Gori (*Thes. vet. Dypt.*, pl. XLII).—Fig. 3. Ame de saint Jean-Baptiste enlevée au ciel dans un linceul, d'après une verrière de Bourges.— Fig. 4. L'âme de saint Raynier, dans les peintures du Campo Santo de Pise, enlevée au ciel dans le costume de pèlerin ou de pénitent, qui lui était attribué de son vivant.—Fig. 5. Ame juste emmaillottée, recueillie dans les mains de Dieu, miniature du xve siècle.— Fig. 7. David élevant son âme vers Dieu pour répondre à ces paroles : *Ad te levavi animam meam*, du psaume, dans une miniature des *Emblemata biblica*. (Voyez ces mots, 3e table.) — Fig. 8. L'âme du bon larron recueillie par les anges, dans le *Crucifiement* du Campo Santo, à Pise.

Pl. XVII.—*La roue de la vie*, *miniature italienne du* XIVe *siècle* (p. 347), d'après le manuscrit no 112, nouvel italien, à la Bibliothèque nationale. La figure qui fait tourner la roue pourrait représenter la Providence, celui qui monte, l'adolescent, dit *Regnabo*, « Je régnerai »; arrivé au sommet de la roue, l'âge mur, le sceptre et le globe à la main, dit en latin : *Regno*, et plus explicitement en italien : *Regno e regnero finche a te piacera* (je règne et je régnerai tant qu'il vous plaira) ; mais son règne est de peu de durée, et le voilà qui descend rapidement, s'écriant en latin : *Regnavi*, « J'ai régné » ; en italien : *Evegno da regno*, « Mon rêve de royauté s'évanouit ». Au-dessous, suspendu sur les flammes de l'enfer, il ajoute plus tristement encore : *Sum sine regno*, « Je suis privé de toute royauté ».

Pl. XVIII.—*Cités personnifiées : Pérouse*, XIIIe *siècle* (p. 363). Statuettes servant de cariatides sur la fontaine monumentale de Pérouse.—Fig. 1. *Rome*, la mère, globe et faisceau dans les mains, signe de la puissance, tête de louve pour agrafe de son manteau. — Fig. 2. *Pérouse*, noble et forte fille de cette puissante mère, tenant une corne d'abondance à la main. — Fig. 3 et 4. *La Dame de la plaine*, plaine de Chiusi; *La Dame du lac*, lac de la Trasimène : la première chargée des épis, la seconde des poissons, qui entretiennent l'abondance dans l'heureuse cité.

Pl. XIX. — *Peintures du cimetière de Saint-Calixte*, IIe *siècle* (p. 371), tirées de l'un des *cubicula*, dits des sacrements. — Fig. 1. Sous des formes très-négligées, et pour ainsi dire hiéroglyphiques, on y rappelle la consécration eucharistique, au moyen d'un trépied chargé de pain et de poissons ; d'un homme figurant le prêtre qui en approche les mains ; d'une femme en prière, représentant l'Église. — Fig. 2. Abraham et Isaac dans le sentiment de leur sacrifice : le bélier, véritable victime, image de l'agneau divin, s'offrant lui-même; le bois du sacrifice. — Fig. 3. Le chrétien dans la barque de l'Église, secouru d'en haut sur la mer de ce monde. — Fig. 4. Le nouveau Moïse faisant jaillir l'eau du rocher, eau d'où les pêcheurs des

âmes les tirent sous la figure de poissons, pour les gagner à Dieu; les chrétiens sortis du bain de la régénération, mangeant l'aliment eucharistique.

Pl. XX. — *L'Église romaine, et autres personnifications morales* (*Pérouse*, XIIIe *siècle*, p. 377). Fig. 1. L'Église romaine portant son propre édifice, élevant fermement les yeux vers Dieu. — Fig. 2. La Béatitude de saint Laurent, représentée sous une figure distincte de celle du saint martyr. — Fig. 3. La Sagesse de Salomon, représentée par la tête de ce prince, portée par une jeune fille, par allusion à ce texte : *Et universa terra desiderabat vultum Salomonis, ut audiret sapientiam ejus,* « la terre entière désirait voir le visage de Salomon, afin d'écouter sa sagesse ». — Fig. 4. Personnification de la victoire remportée par les Guelfes de Pérouse, en 1269.

Pl. XX, XXI.— La *Foi* et l'*Espérance*, 1, 2, *Giotto* ; 5, 6, *Raphaël;* la *Charité*, a *Pauvreté* et la *Pureté*, 3, 4, *Giotto*; 7, 8, *Raphaël* (430). Fig. 1, 2, 3. Vertus théologales, peintes en grisaille dans la chapelle de l'Arena, à Padoue : Foi fermement posée, ceinte de la tiare, élevant la croix, recevant ses enseignements du Ciel; les trous dont sa robe est percée témoignent des attaques dont elle est l'objet; mais elle reste inébranlable et foule aux pieds les livres de fausses doctrines; l'Espérance a des ailes, elle ne touche la terre que d'un pied, et s'élance vers la couronne qui lui est promise; cependant, comme elle ne la possède pas encore, dans sa physionomie, l'anxiété du désir s'associe au calme de la possession anticipée; la Charité est plus anxieuse, car il faut qu'elle pourvoie à tout; elle donne son cœur à Dieu, et n'en montre que plus d'empressement à porter des secours au prochain, non contente de tous les trésors qu'elle a répandus autour d'elle. Elle est couronnée de roses; elle est nimbée ; des jets de flammes s'échappent de sa tête : triple couronne, pour dire sa sainteté, ses ardeurs, sa suavité. — Fig. 4. La Pauvreté, épousée par saint François, dans les peintures de la voûte, au-dessus de l'autel sous lequel reposent les restes du saint Patriarche, à Assise. Elle aussi, elle a des ailes, elle marche au milieu des épines ; mais, autour de sa tête, les roses fleurissent en abondance; elle est amaigrie, mais elle est belle et pure ; sa robe est pauvre, mais d'une blancheur éclatante. — Fig. 5, 6, 7. La Foi, l'Espérance et la Charité, peintes en grisaille par Raphaël, au Vatican. La Foi témoigne autant d'amour que de douce assurance, en contemplant le calice et l'hostie sacrée ; elle supplée ainsi à ce qui manquerait à la Charité qui, tout entière portée vers l'amour du prochain, prise isolément, ne dirait pas assez que l'amour de Dieu doit être le principe de tout autre amour. A sa manière, l'Espérance s'élance autant et plus que celle de Giotto; comme de celle-ci, on peut dire qu'elle a des ailes, bien que le peintre ne les ait pas figurées, et rien n'égale sa ravissante contemplation. (Pour mieux en juger, voir T. VI, pl. I, fig. 2, 3.) La Charité embrasse des enfants tant que ses bras en peuvent contenir ; tous ceux qui, en dehors de cette étreinte, peuvent l'aborder, trouvent encore en elle appui et secours. — Fig. 6. La Pureté, peinte à fresque dans la salle de Constantin, au Vatican, d'après un dessin de Raphaël, placée ici dans un médaillon, pour l'agencement de la planche.

Pl. XXIII. — *La Foi, miniature italienne du* XIVe *siècle* (p. 433); tirée du même manuscrit que la planche XVII, ci-dessus. Elle est nimbée et couronnée, parce qu'elle est sainte, parce qu'elle est reine; elle porte une échelle, attribut commun aux autres vertus qui lui sont associées, parce que les vertus servent à monter au ciel ; elle tient avec assurance un arbre verdoyant, qui a ses fondements

au sein même de l'Église représentée par une maison, et qui, pour fruit, porte les douze articles du *Credo;* Dieu, du haut du ciel, se montre pour témoigner qu'il est avec elle, et l'ange qui vient l'assister n'a plus qu'à lui rendre témoignage; des arbres placés à côté attestent aussi que tout prospère sous son empire. Où elle n'est pas au contraire, tombent toutes les couronnes, et l'on n'a plus à attendre que les flammes de l'enfer et la compagnie des démons: c'est ce qui est exprimé dans la partie inférieure du tableau.

Pl. XXIX.— *Vertus cardinales* : 1° *Justice*, 2° *Force*, *et vertus qui en dépendent, Orcagna* (p. 448); vertus sculptées sur le tabernacle de l'autel de la Sainte-Vierge, dans l'église d'Or-San-Michele, à Florence. Il faut remarquer leurs caractères plus que leurs attributs ; les vertus accessoires ne portent pas d'attributs et sont parfaitement caractérisées. Non-seulement la Justice pèse de sa balance, mais elle pèse scrupuleusement, et son glaive n'a rien de menaçant; on voit qu'elle ne frappera pas elle-même; mais quand elle aura jugé, le coup sera frappé; près d'elle voyez comme l'Obéissance se soumet; elle en a fait le vœu, car c'est une Religieuse. Comment mieux dire que la Dévotion n'est pas au contraire seulement le propre du cloître, mais que donner son cœur à Dieu doit être le fait de tous les chrétiens, qu'en la montrant sous les traits d'une jeune fille du monde? Obéir à Dieu ou à ses représentants, se dévouer à lui, c'est justice. Patience et persévérance, ce sont là des formes de la Force. Ces figures sont belles en elles-mêmes, plus belles par leur association: comme la Force est maîtresse d'elle-même! Etre maître de soi-même, c'est là en effet la grande force. La Patience souffre et se résigne; la Persévérance est couronnée d'immortels lauriers; la première a semé dans les larmes, sa compagne moissonne dans la joie.

Pl. XXV. — *Vertus cardinales*: 1° *Tempérance*, 2° *Prudence*, *et vertus qui en dépendent* (*Orcagna*, p. 453). Cette Tempérance est peut-être unique dans son genre: jamais peut-être on l'a mieux caractérisée comme compagne et modératrice des autres vertus. Dans cette figure il y a une singulière force, il y a de la justice, car si elle mesure si exactement, c'est en vue du bien plus encore que du succès, et, compagne plus immédiate de la Prudence, elle en semble un dédoublement, car le compas est un attribut ordinaire de cette vertu. Ce qu'elle est de plus spécial, son habituelle tendance à la douceur, se montre mieux au moyen de ses deux compagnes, disons mieux, de ses deux filles, car elle semble une mère au milieu d'elles. Pour celles-ci, on voit bien qu'elles sont des sœurs, si candides l'une et l'autre, elles n'ont pas besoin de se cacher. « Je ne suis que cela », dit l'Humilité. « Je suis pure », dit la Virginité. Le caractère des compagnes données à la Prudence tranche par sa fermeté avec la naïveté de ces aimables dérivés de la Tempérance; la Docilité cependant est proche parente de l'Humilité, mais pour elle il s'agit de prendre une décision, de même pour la Sagacité (*solertia*), car si la Prudence envisage si attentivement les choses, et le présent de son jeune visage, et le passé de son autre face plus mûre, c'est pour en venir à prendre un parti; or ce sont ses compagnes qui le prennent pour elles, car il y a de la décision dans leurs attitudes pourtant si réservées; la Docilité a pris conseil, la Sagacité a tout examiné; maintenant la Prudence même va commander d'agir.

Pl. XXVI. — *Personnifications allégoriques*, *Raphaël et Polydore de Caravage* (p. 494). Cariatides peintes en grisaille par le second, d'après les dessins et sous la direction du premier, dans la salle de l'Attila, au Vatican : 1° la Loi, l'Armée ou le

Commandement; 2° l'Agriculture; 3° la Vendange; 4° la Navigation. On admirera la grâce et la noblesse de ces belles figures qui disent les prospérités d'un État bien réglé.

TOME IV.

Planche I. — *Le Créateur, dessin de Raphaël, frontispice.* Raphaël a peu mis la main lui-même aux peintures des Loges ; on ne lui attribue l'exécution que d'un seul des compartiments des voûtes, celui où Dieu sépare la lumière des ténèbres. Nous apprécions cette figure (p. 6), et nous témoignons notre préférence pour la figure voisine, où Dieu plane sur le monde encore ébauché, même en la prenant, disons-nous, telle qu'elle apparaît dessinée par Jules Romain, qui l'a exécutée. Ici, nous la donnons d'après le dessin original de Raphaël, qui est bien supérieur.

Pl. II. — *Nativité de Marie (peinture du musée chrétien du Vatican*, p. 90). Cette peinture grecque, malgré son caractère d'archaïsme, n'est probablement pas très-ancienne, du xvie ou du xviie siècle peut-être. C'est un bon modèle à suivre, sous le rapport de la composition. Il est juste que Marie n'apparaisse jamais, même aussitôt sa naissance, que très-modestement vêtue ; il est juste que sa vénérable mère soit la première à rendre grâce à Dieu pour cette enfant de bénédiction : les accessoires sont convenables, le *flabellum* est un signe d'honneur ; le bain rappelé seulement, comme il l'est ici, devient susceptible d'une bonne interprétation. La femme assise, eu égard à son nimbe, doit être prise pour sainte Élisabeth, qui, jeune alors, serait venue visiter sa cousine ; nous voudrions seulement que son regard fût dirigé vers la céleste Enfant.

Pl. III. — *Annonciation, miniature du* xiiie *siècle* (p. 124). Tirée du même manuscrit grec que la pl. 21 du T. II. Marie est assise, comme dans le plus grand nombre et les mieux inspirées des *Annonciations* primitives, conçues dans le sentiment de la dignité. Elle file : ce travail manuel semblerait, au contraire, se rapporter à sa vie humble; mais M. Rohault de Fleury nous a fait apercevoir que ce détail familier pourrait bien se rapporter à la légende d'après laquelle Marie aurait travaillé pour faire le voile du Temple, lors de l'arrivée du Messager céleste. Le sceptre porté par celui-ci est, d'ailleurs, en rapport avec le caractère de dignité que nous venons de faire remarquer. Ce qu'il y a de plus exceptionnel dans ce petit tableau, ce sont les anges qui descendent du ciel, et qui y remontent porteurs de la bonne nouvelle.

Pl. IV. — *Nativité de Notre-Seigneur, miniature du* xiiie *siècle* (p. 130), provenant du Graduel Franciscain, dont il est parlé pl. x du T. II, P. de l'introït *Puer natus est nobis*, messe de Noël. Selon une pratique habituelle, à partir du ve ou du vi^e siècle, et dont un autre exemple est donné T. I, pl. xi ; un autre encore, vignette 16, p. 134, pratique qui peut s'expliquer, s'excuser, mais ne se justifie pas, Marie est couchée, et comme il arrive le plus généralement pendant la même période, mais moins universellement, au lieu de reposer les yeux sur son divin Fils, semble n'en être même pas occupée. Joseph lui-même, endormi ou à l'écart,

paraît étranger au mystère qui s'accomplit ; les deux animaux, figure des Juifs et des Gentils convertis, seuls avec les anges, plus habituellement même que les anges, sont chargés de rendre au Nouveau-Né les honneurs divins qui lui sont dus (p. 124, 135, note N'). Au-dessous de la couche de Marie se passe une autre scène, scène du bain de l'Enfant Jésus, quelquefois omise, mais souvent représentée elle-même, et qui, elle aussi, prête à l'énigme, presqu'au scandale. Ici, il faut distinguer encore entre cette sorte d'assimilation beaucoup trop naïve de Jésus avec les autres enfants, dans les soins qui lui sont donnés, entre l'intervention des sages-femmes qui lui prêtent leurs soins, et le côté légendaire, ou pour mieux dire apocryphe de cette intervention d'une part, et de l'autre la signification attachée à ce mode de représentation, signification qui peut seule l'expliquer, et un peu l'excuser. Le bain de l'Enfant Jésus prend ordinairement les formes du baptême, et il paraît clair qu'on s'y est attaché pour dire que Jésus avait sanctifié les eaux, et qu'il en a fait la matière du sacrement de la régénération : pensée que vient affirmer son geste divin, et qui ressort encore mieux dans la miniature, la cuve où il est plongé étant d'or, et brillant sur un fond noir, pour dire que la lumière a lui parmi les ténèbres.

Pl. V. — *Nativité de Notre-Seigneur,* peinture italienne du xive siècle (p. 137). Ce petit tableau, qui faisait partie de la collection Campana, exposée au Louvre, accuse la transition du mode de représentation qui précède à la période de sentiment qui n'achève de l'emporter qu'au xve siècle. Ici, tandis que les animaux associés aux Anges conservent leur rôle qui les élève bien au-dessus de celui d'hôtes naturels de l'étable, saint Joseph est encore endormi, Marie est à demi-couchée; mais elle a pris son divin Fils entre ses bras, et son regard, en le contemplant, est à la fois plein d'adoration et d'amour; les bergers, avertis par un Ange, distinct des Anges adorateurs, sont dans le même sentiment que les précédents.

Pl. VI. — *Adoration des Mages, bas-relief de la Chaise-Giraud,* xiie siècle (p. 170). Ce bas-relief, sculpté dans le fond de notre Vendée, et dont nous devons le dessin et la gravure à notre ami M. O. de Rochebrune, est remarquable à plus d'un titre. Dans les plus anciennes représentations de ce mystère, au iiie siècle (vignette 19, p. 166), la Vierge est posée de manière à faire comprendre que son divin Fils est appelé à recevoir nos hommages, plus encore que ceux des princes de l'Orient, ceux qu'ils lui ont présentés n'étant que les prémices des nôtres ; cette Vierge, vue de face, assise sur un trône, n'est-elle pas conçue tout à fait dans cet ordre d'idées? Et son caractère de princesse est mis encore mieux en saillie par la noble attitude du roi, qui semble un haut vassal rendant sa foi à son seigneur suzerain.

Pl. VII. — *Fuite en Égypte, Ménologe de Basile* (p. 179). C'est un des meilleurs spécimens de ces belles miniatures du xe siècle, le principal joyau, dans son genre, de la Bibliothèque du Vatican. On remarquera que Jésus et Marie seuls sont nimbés, saint Joseph ne l'est pas ; Jésus ne porte que le nimbe simple et non crucifère. Cet emploi, pour ainsi dire parcimonieux, du nimbe, est à l'avantage du personnage qui accompagne la sainte famille, dans ce sens que l'absence de nimbe derrière sa tête ne préjudicie pas à l'idée qu'il pouvait être un personnage déterminé, honoré comme saint. L'Enfant Jésus bénit, et cette bénédiction semblerait s'adresser à lui spécialement. En effet, ce personnage est très-probablement le bon larron qui, selon d'antiques légendes, quoique voué dès lors à une vie de brigandage, aurait guidé ou assisté autrement les saints voyageurs. Les légendes prennent souvent d'autres formes : le brigand qui se laisse ainsi toucher est quelquefois le père du bon larron,

et non le bon larron lui-même, et celui-ci n'est alors qu'un enfant; mais dans l'iconographie chrétienne, la version qui semble avoir prévalu est celle de l'assistance prêtée par le bon larron en personne. La femme qui a la tête ceinte d'une couronne crénelée et accueille Jésus, Marie et Joseph, à l'entrée d'une enceinte fortifiée, est la ville d'Héliopolis personnifiée.

Pl. VIII. — *Fuite en Égypte, châsse du* XIIIe *siècle, musée du Vatican* (p. 180). Cette composition, représentée en émail sur le couvercle de la châsse, vient à l'appui des observations précédentes. Ici, celui qui sert de guide aux saints voyageurs est nimbé; c'est donc un personnage déterminé, honoré comme Saint. On observera que dans la vignette 21, p. 189, il porte également le nimbe. Nous disions tout à l'heure que les légendes variaient sur la nature des services qu'il aurait alors rendus; on le voit, vignette 20, p. 180, qui est empruntée à une plaque émaillée du Musée de Cluny, portant sur ses épaules le divin Enfant, et armé d'une lance et d'une épée, ce qui a rapport plus spécialement à sa criminelle profession. Revenant à notre planche, nous ferons remarquer que saint Joseph s'y montre imberbe, que le nimbe de l'Enfant Jésus n'est pas crucifère, et qu'il est échancré pour faire place à la tête de sa Mère; tandis qu'au contraire, dans la vignette 21, où il est porté par saint Joseph, son corps disparaît derrière le nimbe de celui-ci, et il ne laisse paraître que sa tête. Ici encore il fait le geste divin; derrière lui est représenté, sous forme rudimentaire, l'arbre qui, selon la tradition, s'abaissa pour le nourrir de ses fruits; le fond est semé de rondelles en émail de pure ornementation; ces rondelles se voient sur les plus anciens émaux de Limoges qui touchent aux confins du XIIe et du XIIIe siècle; un peu plus tard, on leur substitua des rinceaux. Il semble que l'artiste ait voulu appliquer au bon larron une de ces rondelles pour nimbe, et en quelque sorte ne lui attribuer ainsi cet insigne de la sainteté que comme par hasard, afin que, tout en avertissant qu'il sera un jour compté parmi les Saints, grâce à sa pénitence, il ne mérite pas encore de leur être assimilé.

Pl. IX. — *Fragment de la Cène, dessin de Raphaël au Louvre* (p. 271). — Jésus annonce qu'un des siens le trahira, saint Jean se penche sur son sein, saint Pierre proteste, Judas est sombre et s'endurcit. Dans cette légère ébauche, comme tous les caractères sont marqués!...

Pl. X. — *Le lavement des mains et le lavement des pieds. — Sarcophage du musée de Latran* (p. 276). Ce monument, vu son caractère de commentaire, doit être du Ve siècle plutôt que du IVe; nous disons son caractère de commentaire, parce que, à la mise en pendant ordinaire de la comparution de Jésus devant Pilate et de saint Pierre emmené au martyre (*tu autem sequere me*), se trouvent ajoutées des particularités nouvelles, la croix, par exemple, portée par un des satellites du prince des Apôtres, afin de l'y attacher, croix le plus souvent portée dans les mains mêmes du chef de l'Église, non pas dans cette scène, mais dans la scène centrale que nous voyons ici, où le Christ triomphant lui remet le dépôt de la loi nouvelle, pour dire qu'il en sera désormais l'interprète infaillible, tandis que saint Paul, tout en recevant les honneurs de la droite, n'est cependant que le témoin du don fait au pontife suprême, de la plus éminente de ses prérogatives. En effet, aucun honneur trop grand ne saurait être rendu au vicaire de Jésus-Christ, car le voilà élevé sur un trône dans la scène qui suit celle où il est conduit au martyre. Notre-Seigneur se présente comme pour lui laver les pieds, mais évidemment il s'agit de toute autre chose que de représenter purement le fait qui se passa dans le cénacle, la

veille de la Passion; de ce fait on n'a voulu prendre que la signification pour opposer le lavement des pieds par le Sauveur qui purifie des moindres souillures, et le vain simulacre de Pilate, qui ne fait que constater son crime, en se lavant les mains. On voit d'ailleurs que le gouverneur romain est confondu, que le premier des pontifes romains triomphe, et la similitude du riche escabeau qui pour chacun d'eux exprime l'idée de trône, dit dans quelles mains doit passer la vraie puissance, la puissance sur les âmes, dans cette Rome des Césars dont on voit ici l'indigne représentant.

Pl. XI. — *Jésus et le satellite, dessin de Holbein* (p. 287). — La planche précédente exprime des idées; celle-ci doit être considérée au point de vue des sentiments, ou plutôt de l'expression des caractères. Ce groupe est détaché d'une grande composition où apparaît Caïphe et une foule nombreuse d'assistants. Ainsi isolé, le caractère de ces deux figures ressort mieux : comme le satellite est brutal, comme Jésus est sévère, sans rien perdre de son calme et de sa majestueuse sérénité!

Pl. XII. — *Portement de Croix, Angiolo Gaddi* (p. 305). — Cette scène est elle-même détachée d'une composition plus étendue, peinte sur l'un des murs dans la sacristie de *Santa Croce*, à Florence. Ici également nous nous sommes proposé de mettre en relief les figures principales, celle de Jésus et surtout celle de Marie, car elle est la plus belle, comme expression d'une douleur restée noble dans son vif épanchement. Ce que Marie demande surtout, c'est de suivre la divine victime ; et la douce expression de Jésus se retournant vers elle sans suspendre sa marche, dit combien il agrée l'empressement de sa très-sainte Mère. Si Jésus veut marcher, ses bourreaux ne veulent pas non plus qu'il s'arrête sur la voie du Calvaire, et leur attitude sous ce rapport montre, dans l'artiste du XIVe siècle, une sérieuse observation de la nature. Les saintes femmes qui accompagnent Marie partagent ses sentiments dans la mesure la plus justement faite pour appuyer son rôle sans l'atténuer, comme il arrive trop souvent, en l'égalant ou même en la surpassant, par la vivacité de leurs propres douleurs.

Pl. XIII. — *La sainte Vierge et saint Jean au pied de la croix* (p. 314). Fig. 1. Crucifiement dans les peintures murales de l'ancienne basilique de Saint-Clément, à Rome. Cette œuvre du Xe ou du XIe siècle, et d'une exécution très-médiocre, est éminemment remarquable par son caractère. Marie s'y montre, sublime et saint Jean s'y montre apôtre; Marie participe effectivement au divin sacrifice; l'apôtre enseigne les fruits qu'on en doit retirer; le Sauveur lui-même montre qu'il est Dieu, en tenant ses bras étendus dans une position si impossible naturellement, pour embrasser le monde, et sa tête doucement inclinée vers la droite atteste qu'il accueillera tous ceux qui viendront à lui. — Fig. 2 et 3. La sainte Vierge et saint Jean dans le crucifiement du triptyque en ivoire de la Bibliothèque nationale. — Fig. 4 et 5. Les mêmes, peints par Giotto, dans le panneau de l'ancienne armoirie de *Santa Croce* consacré au crucifiement (voir T. II, pl. XIII). La sainte Vierge y apparaît dans le même sentiment qu'à saint Clément, mais avec moins d'élan et une douleur moins puissamment surmontée sur l'ivoire, avec moins d'exaltation, et par conséquent peut-être plus de vérité dans la figure de Giotto, mais aussi moins de sublimité: saint Jean sur l'ivoire participe du caractère qui lui est donné dans l'antique peinture à peu près au même degré que Marie. Giotto l'a livré tout à fait à sa douleur, établissant un contraste analogue à celui que nous avons observé de la part de

Fra-Angelico (T. III, pl. xi). — Fig. 6. Groupe de Marie, de saint Jean et de sainte Madeleine, dans le crucifiement de la sacristie, à *Santa Croce*, de la même main et de la même série que le tableau de la planche xii, exemple de douleur devenue chez Marie le sentiment principal, sans aller jusqu'à la défaillance.

Pl. XIV. — *Descente de Croix* (p. 334) — A Foussais (Vendée), gravure de M. O. de Rochebrune; œuvre du xiie siècle, signée *Audebert*, moine de Saint-Jean-d'Angély. On voit que l'artiste n'a pas songé à rendre l'opération matérielle qui devait consister à détacher Jésus de la croix; qu'un des bras du Sauveur en étant seul séparé afin de pouvoir être livré à Marie, personne ne s'occupe plus de continuer cette opération; seulement Joseph d'Arimathie a saisi le corps de son divin Maître, pour témoigner qu'il a pris tâche de porter ce pieux fardeau. Il le fait dans une attitude qui lui est habituelle, pendant plusieurs siècles, dans les représentations de ce sujet. La tête brisée du Christ laisse apercevoir en plein le nimbe sur lequel s'appuyait sa tête, et le montre pleinement timbré de la croix. On observera aussi cette particularité remarquable que ce nimbe était soutenu par un Ange; à droite et à gauche sont le soleil et la lune prêts à se voiler la face. A gauche du Christ nous ne saurions dire si on a voulu représenter Nicodème ou le centurion; nous croirions plutôt à Nicodème. Vient ensuite saint Jean portant un livre, pour attester qu'il est là dans son rôle d'Apôtre (p. 344, note).

Pl. XV — *Lamentation, Ambrogio Lorenzetti* (p. 342). — D'après un fragment de *predella*, dans la galerie de Sienne, dont le calque est dû à M. le commandeur Ch. Descemet. Deux choses sont surtout à remarquer dans cette composition : d'abord la vivacité très-accentuée dans la douleur, trop accentuée pour la dignité des personnages, mais qui accuse sous cette forme un cœur réellement ému et un œil vraiment observateur; en second lieu, le choix d'un certain groupe de personnages désignés par leurs noms inscrits dans leurs nimbes ; saint Lazare et ses deux sœurs, sainte Marthe et sainte Marie; saint Maximin, réputé les avoir suivis, et honoré avec eux en Provence, puis saint Joseph d'Arimathie et saint Nicodème, avec lesquels on suppose que Lazare, à raison de l'élévation commune de leur rang social, devait avoir des rapports particuliers. Nicodème, indépendamment de son nom, est bien caractérisé par l'urne dans laquelle il a apporté des aromates : Joseph d'Arimathie, par le suaire qu'il tient embrassé. Les saintes femmes, d'ailleurs, sont toutes conçues d'après le type communément attribué à Madeleine depuis cette époque, de sorte que si ce n'était les noms, on ne saurait la distinguer ni de sa sœur ni de leurs compagnes. Mais il n'y aurait pas, dans tous les cas, d'incertitude quant à la très-sainte Vierge jouant le rôle principal, la joue collée contre celle de son Fils bien-aimé.

Pl. XVI. — *Fragment de descente de croix, dessin du Pérugin* (p. 344). Dessin différent, mais étude pour le même tableau que celui de la pl. xxiii, T. I, l'un et l'autre de ces dessins étant donnés ici de leur grandeur d'exécution. En donnant celui-ci, nous nous sommes proposé surtout d'attirer l'attention sur la tête de Marie, considérée comme type et comme expression. Comme type, nous faisons remarquer la supériorité de cette Vierge de douleur, sur les figures un peu rondelettes du commun des vierges du Pérugin, figures tout à fait dans le caractère de la sainte Femme qui, dans la circonstance, soutient la tête du Sauveur. Comme expression, cette tête de Marie est remarquable encore par sa noblesse et sa modération dans une douleur qui, pour être contenue, ne s'en montre que plus

vive. Nous avons moins cherché à attirer l'attention sur la tête du Christ, car on ne peut tout dire; mais voyez combien elle est belle elle-même, comme expression de sérénité dans la mort : c'est bien là l'agneau sans tache.

PL. XVII. — *Sortie des limbes, peinture russe* (p. 362). Partie centrale du tableau dont nous avons donné, T. I, pl. XVII, la scène initiale et les trois scènes finales, grandeur d'exécution, Notre-Seigneur portant dans son nimbe, à la manière grecque, les sigles, « ὢν, « l'être »; à côté celles-ci, IC. XC., Jésus-Christ est descendu aux limbes, entouré d'une brillante auréole : il tient à la main une petite croix, pour dire la vertu de son sacrifice, circonstance d'autant plus remarquable que cette composition tient, pour ainsi dire, la place de la Passion et de la mort du Sauveur, omises à dessein. La descente aux limbes, dans un sens, c'est la mort, mais la mort considérée comme victoire et comme délivrance. Dans ce séjour d'attente, tous les habitants sont nimbés, et ils sont désignés comme la « Congrégation des saintes âmes ». Le monstre infernal que l'on voit près d'eux la gueule béante, n'a plus aucun empire sur eux. Adam et Ève, eux-mêmes, portent l'insigne de la sainteté; leur péché est cependant rappelé par leur prosternation; celle d'Ève, surtout, qui est plus profonde : c'est elle, le premier auteur de la chute, qui doit au Rédempteur de plus vives actions de grâces, et il semble qu'on ait voulu la mettre en opposition avec Marie, qui se voit dans l'angle opposé et supérieur du tableau. Il n'y a pas à s'y tromper : les sigles qui l'accompagnent la désignent comme la *Mère de Dieu;* elle est substituée aux saintes femmes de l'Évangile, comme premier témoin de la Résurrection, en présence de l'ange qui leur apparut, ange qui n'est autre, ici, que saint Gabriel lui-même, désigné par l'initiale de son nom. La pensée de la Résurrection, exprimée par ces deux figures, l'est encore par une seconde figure du Sauveur ; tout à l'heure entré dans les limbes, il en sort maintenant triomphant : à sa gauche, on voit le bon larron, qu'il avait laissé à leur porte, prêt, lorsqu'il en sort, à s'élever avec lui dans la gloire.

PL. XVIII. — *Résurrection et Ascension*, ivoire du VI[e] siècle, à Munich (p. 371). Les saintes femmes au tombeau, manière ordinaire et principale d'exprimer la pensée de la Résurrection dans les termes de l'Évangile du jour de Pâques, depuis le IV[e] ou le V[e] siècle jusqu'au XIII[e]. Le saint Sépulcre, près duquel se passe la scène, est déjà devenu la somptueuse coupole qui atteste combien ce tombeau est glorieux. Cependant, en souvenir de ce qui s'y est passé, un garde s'y montre endormi : il représente tous ceux qui se sont refusés à la lumière qui en est sortie ; tandis que son compagnon, la tête levée, rappelle les soldats qui, sur le Calvaire, ont rendu témoignage à la vérité (voyez note P). Au-dessus du tombeau s'est élevé un olivier, image de l'Église qui nourrit de ses fruits les fidèles, représentés par des colombes (T. II, pl. IV, XV). Transformation aussi de l'arbre de la croix, souvenir de l'arbre de vie. En effet, il ne s'agit pas ici de représenter un fait isolé : ce même Jésus, qui est sorti du tombeau, est aussi monté au ciel, et l'Ascension, représentée sous une de ses formes, alors ordinaires, vient compléter dans un même tableau la scène que nous venons d'observer dans le bas, Notre-Seigneur étant accueilli dans le ciel par la main divine. Nous avons dit, dans le texte, que les deux personnages placés au-dessous de lui étaient deux apôtres; mais la similitude de leurs rôles avec celui des deux soldats opposés l'un à l'autre sur le saint Sépulcre doivent plutôt les faire considérer comme en étant le dédoublement. Cet ivoire est à com-

parer avec la portion du candélabre de Saint-Paul, reproduite vignette 36, p. 378.

Pl. XIX. — *Jésus ressuscité, miniature du* XIIIe *siècle* (p. 378), provenant du même graduel franciscain que la pl. x du T. III et la pl. IV ci-dessus; R. de l'introït *Resurrexi*, au jour de Pâques. Jésus-Christ ne ressuscite pas, il est ressuscité; il n'apparaît pas aux saintes femmes; l'idée est plus généralisée : on en a la preuve par les étoiles qui brillent dans le ciel où s'élève sa tête, procédé habituel, dans ces miniatures, pour exprimer la glorification. Les saintes femmess ont donc représentées elles-mêmes, comme témoins de la Résurrection, dans un ordre d'idées plus général que le fait même de l'apparition dont elles furent favorisées avant les apôtres, mais qui rappelle ce fait. Cette manière d'envisager le mystère est encore mieux accusée au-dessous, où l'Ange de la Résurrection, au lieu d'être assis sur la pierre du tombeau, est assis sur le dragon infernal tenu par un frein, c'est-à-dire désormais assujetti et vaincu.

Pl. XX. — *Ascension, fresque du* IXe *siècle, à Saint-Clément* (p. 408). Cette peinture, récemment découverte, avait été considérée, par les plus éminents interprètes de l'antiquité chrétienne, comme représentant l'Assomption ; mais ce n'était qu'une conjecture, car rien de semblable n'avait pu se rencontrer dans le cercle habituel de leurs observations, comme représentant l'Assomption, tandis que la composition revient à la manière la plus habituelle de représenter l'Ascension dès le VIe siècle, comme on en a vu un exemple T. II, pl. XVII, fig. 4. Ici, il n'y a de particulier que l'exhaussement exceptionnel de Marie au-dessus des Apôtres; mais cet exhaussement était motivé par un monument étranger à la fresque: une sculpture, probablement, fixée sur le blocage en maçonnerie, avec excavation au milieu, que l'on voit encore. Il est d'ailleurs si bien dans l'esprit de cette composition, que la sainte Vierge est quelquefois représentée seule au-dessous de son Fils, comme on la voit ici dans l'attitude d'Orante, pour résumer à elle seule toute la pensée de l'Église (p. 409, pl. XXI). Les apôtres sont représentés ici avec plus de mouvement, avec des sentiments plus accentués qu'on ne leur en voit communément dans les monuments analogues, en rapport d'ailleurs avec l'Ascension, dont ils furent les témoins, et non avec l'Assomption, qui se passe hors de leurs regards (voyez pl. XXIV). De chaque côté de cette composition centrale, on voit à droite le pape régnant, la tête surmontée du nimbe carré, saint Léon IV probablement, peut-être saint Léon III ; à gauche, saint Vite.

Pl. XXI. — *L'Ascension résumée, miniature du* XIIIe *siècle* (p. 410), provenant du même graduel franciscain que la pl. XIX, etc.; V. de l'introït *Viri Galilææ*, au jour de l'Ascension. Jésus monté au ciel, y résidant dans la gloire; Marie en Orante au-dessous, résumant seule en elle toute la pensée de l'Église : la pensée de l'union, par la prière, du ciel et de la terre.

Pl. XXII. — *Descente du Saint-Esprit, peinture grecque* (p. 423). Cette peinture se trouve au musée du Vatican, et ne doit pas être très-ancienne: une composition semblable se voit dans l'église des Grecs, à Venise; on en connaît de presque identiques du Xe ou XIe siècle. Ce que celles-ci ont de plus remarquable, c'est la désignation par son nom du personnage central et couronné, qui se voit ici dans un quatrilobe, au milieu de l'enceinte formée par les apôtres : ce personnage, ΚΟΣΜΟΣ, est le monde, appelé à recevoir la lumière de l'Évangile (note J, et ci-après, pl. XXIII). On remar-

quera encore ici la sainte Vierge, qui préside le Collége apostolique, et la représentation du Saint-Esprit seulement par un arc de cercle rayonnant.

Pl. XXIII. — *Descente du Saint-Esprit, Fra Angelico* (p. 454), d'après un petit tableau de la galerie Corsini, à Rome. — Ici, le cénacle est une tribune : la sainte Vierge encore y préside. Au-dessous est une porte, par laquelle tous les hommes, le monde encore, si l'on veut se servir de cette expression, sont invités à entrer. Ce mode de composition a été usuel à partir du XIVe siècle jusqu'à cet exemple que le Beato Angelico en a donné. Il n'y a chez lui de particulier, outre ses expressions pieuses, que le rôle attribué à saint Pierre, auquel il fait prendre la parole, dans ce moment même, du haut de la tribune ou de la chaire sacrée, qui n'est autre que l'Église elle-même, et ce n'est là que le développement de la pensée inhérente au fond même de la composition.

Pl. XXIV. — *Assomption, Simon Memmi* (p. 448). — Cette peinture du XIVe siècle, qui se voit au-dessus d'une porte au *Campo Santo* de Pise, est le plus ancien exemple que nous connaissions où la très-sainte Vierge soit manifestement représentée montant au ciel. Jusqu'au XIIIe siècle, en effet, on ne connait que deux modes de représentation appliqués au mystère de la fête du 15 août : la mort de la sainte Vierge, où Jésus recueille son âme, T. III, pl. XVI, fig. 1, 2 ; T. IV, vignette 45 (p. 440), et son couronnement (pl. XXV), après que son très-saint corps est venu y rejoindre son âme bienheureuse. Ici, Marie monte au ciel en corps et en âme, dans une auréole soulevée, avec les anges, par Jésus lui-même, seuls témoins de sa glorification. Nulle part, en effet, il est dit que les Apôtres y furent présents, et ce n'est que bien plus tard, qu'on les y fait assister par une licence artistique.

Pl. XXV. — *Couronnement de Marie, mosaïque de Sainte-Marie in Transtevere,* XIIe *siècle* (p. 452). — Jésus, sur son trône, occupe le centre de la composition, et c'est sur sa propre tête que la main de son Père céleste suspend l'éternelle couronne ; mais le trône s'étend assez sur la droite pour y recevoir Marie, et pour elle le suprême honneur est d'être associée à son divin Fils, qui la saisit dans ses bras. La couronne royale, d'ailleurs, repose sur la tête de cette Mère divine, et les princes de la cité bienheureuse, en formant la cour du souverain Roi, forment aussi la sienne. Saint Pierre est à gauche, parce que cette place lui est devenue ordinaire depuis qu'il l'a ennoblie en y recevant le dépôt de la loi nouvelle. Ici même, ce n'est plus pour faire honneur à saint Paul qu'il cède la droite, c'est un de ses successeurs, saint Calixte, qui l'occupe. Deux autres papes, saint Corneille et saint Jules, le suivent lui-même, tandis que saint Calixte est suivi de saint Laurent. Aux deux extrémités sont placés saint Caléopode, prêtre et martyr, et Innocent II, le pontife régnant, celui-ci portant la basilique qu'il a fait restaurer. Ils portent tous la tonsure au sommet de la tête, à l'exception de saint Pierre, dont les cheveux sont coupés de manière à former une couronne, sans être nulle part rasés, et le pape régnant, sur la tête duquel cet insigne n'est pas apparent.

Pl. XXVI. — *Adoration du dragon de l'Apocalypse, miniature du* XVe *siècle* (p. 477). — Cette miniature, tirée du même manuscrit que la pl. VII du T. III, est remarquable par l'agencement des sept têtes du monstre, qui se dressent pour recevoir les adorations, et la physionomie satisfaite avec laquelle elles hument ces stupides hommages.

Pl. XXVII. — *Triomphe de la Mort ; Orcagna, à Pise* (p. 485). — Dans cet planche, le centre de la composition est occupé par la figure même de l-

mais, dans l'original, le tableau s'étend à gauche, et ce sont les décrets soumettant tous les hommes à l'empire de l'impitoyable souveraine, qui, portés par des génies, se trouvent au milieu. Ils disent que ni la puissance, ni le savoir, ni la richesse ne peuvent soustraire personne à ses coups ; en effet, le sol est jonché de ses victimes prises dans les rangs les plus élevés de la société. Chacun, au moment où il reçoit le coup fatal, rend son âme, représentée par une petite figure humaine. Cette âme est recueillie par les Anges, ou les démons s'en emparent; suivant le sort qu'elle a mérité. Les derniers atteints sont un pieux évêque, une religieuse qui n'a pas gardé son vœu de pauvreté, et un opulent financier, engraissé par l'injustice. La paix respire sur les traits du premier, et son âme s'élance avec joie dans les bras de son bon Ange ; dans ces bras elle jouira de la béatitude, comme d'autres qui l'ont devancée dans la patrie céleste; une de ces âmes est disputée au bon Ange par un démon : il faut croire qu'elle a laissé prise à l'ennemi sur elle pendant la vie ; cependant sa pénitence a été suffisante, car son protecteur va l'emporter. Le sort de la religieuse infidèle sera bien différent ; son âme réclame vainement; celle du gros richard n'essaie même pas de réclamer : l'une et l'autre vont être précipitées dans le gouffre infernal où d'autres âmes les précèdent. Voilà les résultats de la mort. Dans ce moment, représentée par une puissante furie, l'impitoyable souveraine va frapper de sa large faux des gens du monde qui, sous un bosquet d'orangers où voltigent des amours, se livrent à leurs plaisirs, sans songer au coup qui les menace. Pour eux elle sera la fin de leurs éphémères jouissances. Pour les malheureux, elle est une délivrance ; c'est pourquoi, du côté opposé, on les voit qui l'implorent. Plus loin, dans la partie du tableau qui n'est pas reproduite, est représentée la légende des trois vifs et des trois morts, et au-dessus une thébaïde, où de pieux solitaires se tiennent à l'abri des coups de celle à qui, partout ailleurs, nul ne peut résister : à l'abri de ses coups, dans ce sens que, pour eux, la mort ne sera pas un coup, mais un paisible passage.

Pl. XXVIII. — *Jugement dernier ; Orcagna, à Pise* (p. 491). — Partie centrale du tableau : le Christ, dans une auréole, assis sur l'arc-en-ciel, la tête doublement ceinte de la couronne royale et de la tiare, prononce contre les réprouvés l'arrêt de leur condamnation, montrant la plaie de son côté et celle de sa main levée, pour témoigner qu'ils se sont volontairement perdus, car voilà ce qui a été fait pour leur salut. La sainte Vierge, dans une auréole, et avec une couronne semblable à celle de son divin Fils, jette sur eux un dernier regard de compassion, témoignant ainsi de tout ce qu'elle a tenté pour eux. Au-dessus, de chaque côté, des anges portent les instruments de la Passion (voyez l'ange de la vignette, fig. 15, T. I, p. 284), comme pièces de conviction, dans ce lit de la suprême justice. Au-dessous du souverain Juge, saint Michel témoigne de la parfaite équité de ses arrêts, en tenant, au lieu de la balance, deux banderoles en parfait équilibre ; au-dessous de lui, le rôle de saint Gabriel n'est pas aussi facile à définir, mais il semble qu'il est chargé de l'appel nominal, en quelque sorte, de tous les humains convoqués par les retentissantes trompettes que font entendre deux autres anges d'un ordre subordonné. De chaque côté de Jésus et de Marie, sont rangés les douze apôtres. A gauche, dans le bas, les damnés sont entassés aux portes de l'enfer ; d'un geste, les anges les obligent à s'y presser, de sorte que les démons puissent les saisir de leurs crocs, sans paraître devant la face de Dieu : circonstance qu'on ne voit pas dans la planche. Ce qu'on y voit, c'est la manière de représenter les anges avec des jambes, ou des

ailes inférieures, selon qu'ils ont à reposer sur la terre, ou à se tenir suspendus dans les airs. A droite, les élus sont dans les transports de la joie, de l'admiration, de l'action de grâce. Double épisode : parmi eux avait essayé de se glisser, à la faveur de son habit, un moine prévaricateur; un ange le saisit avec autant de vigueur que de dédain, pour le ramener à sa juste place. Au contraire, du côté des damnés, avait paru condamné à rester un jeune homme qui, au milieu du monde, avait conservé son âme pure; un ange le ramène comme en triomphe vers la droite, et, pour dire que leur joie est la joie de tous, un autre ange y prend part et lui montre la place qui lui est réservée. Dans l'intervalle, un roi sort du tombeau (ce mode de trape, sur un dallage uni, est encore aujourd'hui d'usage dans les cimetières de Rome spécialement). Ce roi est indécis du sort qui l'attend, et semble vouloir retarder, par des lenteurs calculées, le prononcé d'un arrêt qu'il redoute : c'est là Salomon, et l'artiste a voulu ainsi exprimer les doutes que le fils de David a laissé planer sur son sort, par les fautes dont il a terni les dernières années de son règne.

Pl. XXIX. — *La ronde des élus*, *Fra Angelico* (p. 498).— Fragment du Jugement dernier aujourd'hui exposé dans la galerie de l'Académie, à Florence, l'un des chefs-d'œuvre du pieux artiste; un autre fragment en est donné dans notre planche de photoglyptique (T. VI, pl. I, fig. 7). Ces deux fragments se rattachent ensemble par les figures d'élus retournés de gauche à droite, à l'extrémité droite de la planche actuellement décrite, c'est-à-dire retournés vers le divin Juge, qui les appelle à venir jouir avec lui de la béatitude éternelle. Le peintre angélique a supposé en même temps, conformément à une donnée admise bien avant lui, qu'au moment de la Résurrection, chacun des élus voyait venir au-devant de lui son bon ange, qui l'embrassait tendrement, et se chargeait de le conduire dans la patrie commune. Le chemin qui y conduit est un riant bocage tout semé de fleurs, et la joie avec laquelle on le parcourt s'exprime par cette danse, cette ronde, cette guirlande, on peut le dire, formée de ces vrais fleurs du paradis, qui ne sont autres que les élus et leurs fidèles protecteurs, et c'est ainsi qu'ils s'avancent jusqu'au lieu où l'on s'envole vers les sommets de l'Empyrée.

TOME V.

Planche I.—*Saint Pierre, statue de bronze du* IV[e] *ou* V[e] *siècle, frontispice.*— Cette statue, si connue de tous les pèlerins qui viennent prier au tombeau du prince des apôtres, et qui lui ont usé le pied droit à force de le baiser, est conçue tout à fait conformément aux traits que la tradition attribue à saint Pierre, et d'accord en ce point avec ses autres images primitives. Pour s'en faire une juste idée, il faut admettre que les cheveux et la barbe de cette figure, si verte encore, ont déjà blanchi.

Pl. II. — *Types de saints : 1° saint François de Paule; 2° saint Philippe de Néri; 3° saint Ignace de Loyola; 4° saint François de Sales* (p. 13). Types attribués à ces grands saints, d'après des portraits qui peuvent être donnés avec vraisemblance

comme nous ayant conservé leurs traits approximativement, sinon avec une exactitude parfaite. Les deux premiers sont représentés dans un sentiment extatique qui, transporté aux seconds, exprimerait avec une égale vérité des états de l'âme qui leur étaient habituels; de même que le calme résolu et sensé de ceux-ci, mis en rapport avec la sagesse et la maturité de leurs fondations, pourrait être attribué à l'humble solitaire de la Calabre, devenu lui-même le fondateur d'un Ordre qui a été grand, tout en se disant le plus petit de tous, et au conseiller de tant d'œuvres auxquelles le fondateur de l'Oratoire a participé pendant sa longue vie.

Pl. III. — *Types de Saintes: 1° sainte Catherine de Sienne; 2° sainte Thérèse; 3° Bienheureuse Marguerite-Marie Alacoque; 4° Bienheureuse Marianne de Jésus* (p. 15). — Le portrait de sainte Catherine provient d'une peinture d'André Vanni, son contemporain et son disciple, où la sainte donne modestement sa main à baiser à une pieuse femme (p. 545). La figure de sainte Thérèse est empruntée à l'estampe de *Fondateurs d'ordres*, du Père Binet, qui s'accorde foncièrement avec le portrait original peint du vivant de la Sainte, par le Frère Jean de Miseria (p. 556); seulement il manque ici quelques signes qui ajouteraient à la physionomie de la sainte un cachet de distinction; les traits, d'un autre côté, s'y montrent moins naïfs, plus modelés que dans la planche donnée par les Bollandistes, d'après l'image originale (T. VII d'octobre). Au contraire, nous avons vu, depuis que notre planche est gravée, des portraits de la bienheureuse Marguerite-Marie, où ses traits sont plus accusés, mieux caractérisés qu'on ne les voit ici, et nous croyons ces portraits plus ressemblants. Il en résulterait que son vrai caractère, ici, serait affaibli, mais non dénaturé, et nous pourrions répéter encore que, dans sa physionomie, c'est la simplicité qui domine, et qu'on n'y voit aucune trace d'exaltation. Plus de simplicité encore se fait remarquer dans la Bienheureuse Marianne de Jésus, surnommée le *Lis de Quito*, morte en 1645, après avoir offert sa vie pour la cessation d'une épidémie qui décimait sa ville natale (p. 16).

Pl. IV. — *Types de Saints: 1° saint Paul de la Croix; 2° Bienheureux Benoît Labre; 3° le Vénérable curé d'Ars; 4° le Révérend Père de Ravignan* (p. 17). — Le choix et la succession de ces types, dit dans quel esprit ils ont été choisis, et quel est le sens de ce titre: voici un saint canonisé, un bienheureux dont la sainteté reconnue ne peut cependant être partout également honorée sans restriction; un vénérable pour lequel on est seulement admis à prouver canoniquement la sienne; un serviteur de Dieu dont on ne peut rien dire de plus, sinon qu'il est mort en odeur de sainteté; mais tous peuvent nous dire quelle est la vraie physionomie des saints, d'autant mieux qu'étant plus rapprochés de nous, on a pu les voir et les connaître. Depuis que cette planche est gravée, nous avons vu des portraits de saint Paul de la Croix plus ressemblants que celui-ci (fig. 1). Mais, de part et d'autre, on retrouve le caractère ferme et sensé sur lequel ont porté nos observations. Le bienheureux Benoît-Joseph Labre avait dans sa vie pauvre jusqu'à l'abjection, et avec cet air d'abaissement, la distinction dans les traits que nous lui voyons (fig. 2). Le Vénérable Jean-Baptiste Vianney est bien connu pour son visage à la fois si décharné, si austère et si serein. Vu à distance, le Révérend Père de Ravignan semblait une affirmation ferme et vivante de la vérité; si on l'approchait, ce qui frappait bien plus chez lui, c'était une ineffable douceur de regard, que Fra Angelico seul aurait pu rendre.

Pl. V. — *Types de Saintes: 1° Anna-Marie Taïgi; 2° Marie-Christine, reine de Naples; 3° Marie-Eustelle; 4° Marie Mœrl* (p. 18). — Les observations faites

sur la planche précédente se rapportent à celle-ci. Aucune de ces quatre servantes de Dieu n'a encore été canonisée ni béatifiée ; mais nous estimons qu'elles peuvent donner l'idée de ce qu'étaient les saintes qu'il nous est permis d'élever sur les autels, quand on a pu les voir sur la terre. Nous ne pouvons affirmer que ces têtes soient d'une ressemblance parfaite ; celle de Marie Mœrl est la seule des quatre qu'il nous ait été donné de voir de son vivant : sa sérénité dans l'extase, la grâce de son sourire quand elle en revenait, et d'un autre côté, son exténuation physique, n'ont point été rendus au degré qu'elles avaient atteint ; ses traits, sans être fins et distingués, étaient aussi plus délicats ; cependant, et comparativement au commun des physionomies, on peut par notre image se faire une idée de la sienne, et nous nous croyons fondé à croire que le caractère des pieuses compagnes que nous lui avons données, est plutôt affaibli qu'exagéré dans le sens de nos remarques. Ainsi, Marie-Anne Taïgi devait être aussi sage, aussi réservée dans la contemplation ; la reine de Naples, aussi modeste au sein de la grandeur ; l'humble ouvrière de Saintes, aussi distinguée et aussi chastement aimante, et plus encore que nous ne pouvons le montrer.

Pl. VI. — *La tentation et la consolation dans la prière : 1° saint Philippe de Néri ; 2° saint Paul de la Croix* (p. 20). — Ces deux compositions sont empruntées à des estampes où les deux saints sont ainsi représentés ; ces représentations sont susceptibles de se réaliser à la lettre, puisque les Anges et les démons ont souvent apparu sous des figures corporelles ; mais, dans les estampes mêmes dont nous parlons, elles sont données comme fictives. La première se rapporte à un texte où il est bien dit que, pendant les prières de saint Philippe prolongées des nuits entières, le démon faisait inutilement tous ses efforts pour le troubler, faisait même entendre des bruits effrayants, mais non pas qu'il se montrât comme un noir et terrible géant ; la seconde ne se rapporte à aucun fait précis de la vie de saint Paul de la Croix, si ce n'est que, dans l'ardeur de ses contemplations, il était lui-même affranchi des lois de la pesanteur qui nous attachent à la terre. Ce qu'il faut voir ici, c'est le caractère, caractère qui exclut tout ce qui sent l'énergumène, tout ce qui sent l'exaltation fébrile. Tout se fait comme naturellement chez les saints ; mais la nature est soulevée au-dessus de ses conditions d'existence ordinaire.

Pl. VII. — *Saint Raymond de Pennaford, d'après le P. Besson* (p. 26). — Saint Raymond avait gagné l'affection de Jacques d'Aragon, roi de Majorque ; mais il ne pouvait l'arracher aux désordres d'une vie coupable : il annonça alors l'intention de s'éloigner. Le roi, voulant le retenir, défendit à toute embarcation de le prendre à son bord ; le saint étendit sa chape sur la mer, s'en servit comme d'un léger esquif, pour la traverser, et il arriva ainsi à Barcelone. Le roi se convertit.

Pl. VIII. — *Types de patriarches, Benozzo Gozzoli* (p. 57). — Au *Campo Santo* de Pise. — Fig. 1. Noé est représenté entouré de ses arrière-petits-enfants, lorsque sa postérité s'est déjà multipliée. — Fig. 2. Abraham monte avec Isaac sur la montagne où doit s'accomplir son sacrifice. — Fig. 3. Isaac donne sa bénédiction à Jacob. — Fig. 4. Jacob en présence de la robe ensanglantée de Joseph. — Fig. 5. Moïse, accompagné d'Aaron, montrant le serpent d'airain.

Pl. IX. — *Moïse, Transfiguration, de Fra Angelico* (p. 63). — Cette transfiguration est peinte dans l'une des cellules du couvent de Saint-Marc, à Florence, où chacun des deux prophètes n'est représenté que par sa tête émergeant des

nuages. Au-dessous de celle-ci on voit la sainte Vierge en contemplation : contemplation aussi élevée que douce et sereine; pratique ordinaire aux peintres mystiques, pour inviter, par de pareils exemples, à se recueillir, à méditer, et, par la méditation, à pénétrer le sens intime du mystère. Ici, c'est le type de Moïse qui doit surtout attirer l'attention, tête d'un grand caractère assurément. Elle servira à prouver que l'artiste angélique n'est pas seulement le peintre qui a le mieux rendu les élans extatiques de l'âme, mais que la puissance de l'intelligence, la force de la volonté dans les âmes ne lui échappent pas davantage. Elle prouve encore que le mysticisme dans l'art n'est pas borné aux mystères d'un pieux ascétisme, réputés peu accessibles au commun des regards, mais qu'il repose sur une profonde étude de tout ce qu'une âme peut renfermer, de tout ce qu'un type ou une physionomie peuvent révéler.

Pl. X. — *Saint Jean-Baptiste : 1° Peinture grecque, 2° École des Van Eyck, 3° Fra Angelico* (p. 86). — Fig. 1. Ce mode de représentation de saint Jean-Baptiste avec des ailes, par application de ces paroles de l'Écriture : « Voici que j'envoie mon Ange..... » (Mal. III, 1; Marc. I, 2), est resté très-usuel chez les Grecs modernes ; il en est de même de la tête du saint Précurseur, portée dans un plat; la croix, la cognée à la racine de l'arbre, l'inscription qui signifie : « *Voici l'agneau de Dieu* », achèvent de le caractériser amplement, ce qui est très-exceptionnel par rapport aux Saints, dans l'Église d'Orient. Il semblerait qu'ici le saint Précurseur est vieilli, mais telle n'a point été l'intention de l'artiste : cette chevelure et cette barbe longues et abondantes sont données en vue de la dignité. — Fig. 2. Cette figure a été arrangée, afin de servir de modèle mieux que l'original (Forster, *Mon. de la Peint. en Allemagne*, T. II, p. 12); les traits n'en ont pas été modifiés, mais on y a mis un peu plus de simplicité dans la chevelure, qui était un peu trop compassée : on a allongé la tunique, ajouté le nimbe sur la tête de l'agneau, et on lui a donné la croix à porter. Ainsi arrangé, c'est un très-bon type du saint Précurseur, à reproduire. Celui du Beato Angelico, fig. 3, ne lui en cède pas, quant au caractère de la tête; le geste est le même, et si on y ajoutait l'agneau, il serait aussi complet, quant aux attributs; cette figure est tirée du grand crucifiement mystique qui orne la salle du Chapitre, dans le couvent de Saint-Marc, à Florence. — Fig. 4, 5, 6. Monogrammes de saint Jean-Baptiste, en grec.

Pl. XI. — *Types de saint Pierre et de saint Paul, Fra Angelico* (p. 133). — Fig. 1. Tête de saint Pierre, où l'Apôtre a conservé tous ses cheveux, dans un tableau de la communion des Apôtres, panneau de la Vie de Notre-Seigneur, à l'Académie de Florence. — Fig. 2. Les Apôtres dans le tableau du *Couronnement de la Vierge*, au Louvre. On remarquera saint Pierre, le premier à droite, par rapport au centre de la composition, avec une couronne cléricale très-fermement dessinée; saint Paul à gauche, avec son large front chauve. — Fig. 3. Saint Pierre et saint Paul apparaissant à saint Dominique, dans la *predella* du même tableau; saint Pierre lui donne le bâton de la maîtrise générale; saint Paul, le livre de la science. La tonsure de saint Pierre est moins fermement dessinée, et saint Paul a tous ses cheveux. — Fig. 4. Tête de saint Pierre, dans l'encadrement du tableau de la Descente de Croix, galerie de l'Académie, à Florence; tonsure tendant un peu plus à se confondre avec la calvitie ; pallium comme attribut. — Fig. 5. Tête de saint Pierre sur le panneau de la Transfiguration, Vie de Notre-Seigneur, à l'Académie de Florence. Ce panneau est un de ceux qui n'ont pas été peints de la propre main

de Fra Angelico. La tonsure s'est décidément changée en calvitie. Par le rapprochement de ces figures, on voit comment la calvitie, attribuée au prince des Apôtres depuis le XVe siècle seulement, provient de la tonsure dégénérée et mal comprise.

Pl. XII. — *Triomphe de saint Pierre, École de Giotto* (p. 160). — Partie d'une *predella* dont provient aussi un petit tableau semblable de proportion, représentant les deux Apôtres devant Néron. Ici saint Pierre est glorifié, et saint Paul se joint aux fidèles qui proclament sa suprématie; des trompettes pavoisées aux clefs en sautoir célèbrent le Vicaire de Jésus-Christ.

Pl. XIII. — *Croix processionnelle*, XIVe *siècle* (p. 176). — Cette croix est venue de Rome, en 1861. Le crucifix s'y montre affaissé, mode de naturalisme propre à l'époque et peu satisfaisant; mais cette croix est remarquable par la double figure du Christ triomphant à son sommet, par la figure de saint Pierre ceint de la tiare qui l'accompagne dans le bas, par le caractère de la sainte Vierge et de saint Jean qui en occupent les bras.

Pl. XIV. — *Saint Jean l'Evangéliste, dessin de Raphaël* (p. 212). — Dessin d'étude pour le carton de la tradition des Clefs, qui se trouve à Hamptoncourt, peut-être l'œuvre définitive de Raphaël, car ce carton pourrait bien avoir été exécuté par des élèves. Dans ce fragment, nous n'avons en vue que la tête de saint Jean qui, parmi ses compagnons, se distingue par sa jeunesse et son regard d'aigle, regard d'aigle qui embrasse toutes les destinées de l'Église, comprise dans la mission que saint Pierre reçoit définitivement. Les autres têtes réunies dans notre planche, celle de saint Pierre surtout, méritent elles-mêmes d'être admirées. On voit comment le grand artiste savait être chrétien dans ses bons moments, avec toute la vigueur de sa troisième manière.

Pl. XV. — *Mort de saint Jean l'Évangéliste, planche d'une édition xylographique de l'Apocalypse* (p. 247). — Le saint Apôtre, tandis qu'il célèbre les saints mystères, est averti de sa fin prochaine, puis, s'étant couché dans son tombeau, il s'y est endormi du dernier sommeil; son âme, recueillie par un ange, est enlevée au ciel. On voit que c'est une manière toute différente de celle de la pl. XII du T. I, de comprendre et de rendre les traditions relatives au disciple bien-aimé.

Pl. XVI. — *Martyrs de Gorcum, Sereni* (p. 291). — Tableau exposé au Vatican lors des fêtes du centenaire et de leur canonisation, en 1867. Quelques-uns des saints martyrs sont déjà suspendus à la potence; d'autres attendent le même sort; saint Jean de Cologne, le dominicain, est amené brutalement au lieu du supplice de l'autre côté, mais ce ne sont là que des accessoires du tableau, et tout l'intérêt se concentre sur saint Nicolas Pik, le supérieur des Franciscains, représenté dans le vrai sentiment du martyre, c'est-à-dire faisant à Dieu le sacrifice de lui-même, tandis que les bourreaux, dans leurs apprêts, n'en sont que les exécuteurs matériels.

Pl. XVII. — *Saint Corneille* (*peinture du* VIIIe *siècle*); *saint Grégoire*, *estampe de A. Rocca* (p. 298). Saint Corneille, accompagné de saint Cyprien, est ainsi représenté, avec saint Sixte et un autre saint Pontife, dans la crypte de Lucine, où il a été enseveli; sur l'enduit, et jusque sur ses vêtements, on voit des graphites tracés par la dévotion indiscrète des pèlerins. L'estampe d'Angelo Rocca, à laquelle nous empruntons le portrait de saint Grégoire, a été dessinée d'après de mauvaises copies, qui existaient de son temps, d'une image peinte, au témoignage de Jean Diacre, du vivant

même de ce grand Pape; c'est pour cette raison que sa tête est ornée du nimbe carré, conformément au témoignage de l'historien. Nous avons rapproché cette image de celle de saint Corneille, afin qu'on se rende mieux compte des altérations de style qu'elle a dû subir en passant par plusieurs traductions.

Pl. XVIII. — *Saint Benoît, saint Bernard* et *saint François* (*Fra Angelico*) (p. 373), figures tirées du Crucifiement mystique du couvent de Saint-Marc, comme le saint Jean-Baptiste de la pl. x. Saint Jean y figure comme patron de la ville de Florence; les saints réunis dans la planche actuelle, avec d'autres encore, comme modèles de la vie religieuse. On remarquera combien le pieux artiste est entré au fond de leur caractère à chacun d'eux. Où trouver un plus sage législateur que ce saint Benoît, armé d'un faisceau de verges, dont il ne se servira que doucement, prudemment. Saint Bernard, c'est l'austérité et la contemplation, l'austérité adoucie par l'amour, la paix du cloître dans la contemplation et dans l'amour. Saint François d'Assise, c'est la componction vive et ardente; ce n'est pas avec une compassion stérile qu'il contemple la céleste victime, c'est avec le désir de l'imiter; et de ses stigmates, ce n'est pas du sang qui s'échappe, ce sont des rayons brûlants.

Pl. XIX. — *Tige des Dominicains, Fra Angelico* (p. 376). Soubassement au-dessous du Crucifiement ci-dessus mentionné. Saint Dominique tient la tige de son Ordre qui, en se déroulant, forme une série de médaillons où sont renfermés les plus illustres de ses membres. Malgré tout le soin apporté à cette planche, deux fois reprise, il avait été impossible de rendre suffisamment la physionomie du saint patriarche; mais, depuis, la photoglyptique est venue, et nous en avons profité pour mieux faire connaître (T. VI, pl. v) cet œil pénétrant, cette bouche palpitante, en vue d'un avenir envisagé tout à la fois avec confiance et avec anxiété : avec confiance, car l'Église est assise sur des fondements inébranlables, et les Dominicains sont liés à son sort; avec anxiété, car viendront des épreuves, et qui sait si parmi ses enfants il n'y en aura pas à fléchir, s'il n'y aura pas des relâchements?... La confiance cependant l'emporte; s'il y a des chutes, on se relèvera. En considérant bien cette gravure même, on voit que la physionomie rendue n'est pas étrangère à de pareils sentiments, mais il faut en être averti; d'ailleurs, cette planche doit rester pour faire comprendre jusqu'à quel point la finesse d'expression, la délicatesse des sentiments répandus dans les originaux, quand il s'agit du peintre angélique, peuvent ou ne peuvent pas se traduire dans la gravure.

Pl. XX. — *Saint Camille de Lellis* (p. 404). Fondateur d'un Ordre consacré au service des malades. Cet émule de saint Vincent de Paul était d'une santé si frêle lui-même, qu'il n'avait pu, par cette raison, être admis dans aucun ordre religieux Dieu en cela avait ses vues : ici il s'en va en défaillance, mais c'est la défaillance d'un corps qui ne peut porter les émotions de son âme au moment où son crucifix, se détachant de la croix, lui tend les bras pour l'embrasser.

Pl. XXI. — *Saint Léonard de Port-Maurice* (433), instituteur de l'exercice du Chemin de la Croix au Colysée, aboli par les usurpateurs de la Cité sainte; il est représenté au sein de l'antique amphithéâtre, accompagné d'un membre de la confrérie, voué à cette pratique de piété; et derrière lui est la croix qui servait pour l'accomplir processionnellement. On voit qu'il prêche le souvenir de la mort; mais ce qui respire dans la physionomie de ce rigide réformateur, c'est surtout un singulier parfum d'honnêteté.

Pl. XXII. — *Sainte Cécile : 1° Peinture des catacombes ; 2° Raphaël ; 3° Flandrin* (p. 497). La fig. 1 est du VIIe ou VIIIe siècle, peinte dans la cellule funéraire même, récemment retrouvée, où avait été ensevelie la vierge martyre ; aucune caractéristique spéciale ne la distingue de toute autre épouse de Jésus-Christ, représentée en Orante dans le Jardin des délices célestes. La sainte Cécile de Raphaël, ainsi que sainte Madeleine qui l'accompagne, sont tirées du tableau de la galerie de Bologne ; les deux saintes sont représentées un peu différemment, vignette 46, p. 498, d'après un dessin du grand maître, gravé par Marc-Antoine ; et enfin dans notre planche de photoglyptique, nous donnons, fig. 4 et 5, ces deux têtes, d'après le dessin original lui-même. La figure n° 3 est suivie de sainte Lucie : ces deux saintes, gravées aussi d'après un dessin original de Flandrin, et non d'après la peinture exécutée à Saint-Vincent-de-Paul. On voit, fig. 4, le Concert céleste qui occupe, à Bologne, le sommet du tableau.

Pl. XXIII. — *Sainte Catherine, dessin de Raphaël* (p. 503). Le dessin, dans son entier, est au Louvre : il représente Notre-Seigneur dans la gloire, entre la sainte Vierge et saint Jean-Baptiste, annoncé dans le bas par saint Paul, adoré par sainte Catherine, c'est-à-dire que c'est le dessin original d'après lequel a été peint le tableau dit des *Cinque Sancti*, qui se voit à Parme. Nous donnons dans notre planche de photoglyptique, fig. 12, la tête du Christ.

Pl. XXIV. — *Mariage de sainte Catherine* (*Spagna*, p. 505). Saint François d'Assise et saint Antoine de Padoue sont présents ; ils ajoutent par leur recueillement au charme de cette scène pieuse et naïve. On comparera cette vierge avec celle de notre cabinet, T. III, pl. VI, pour justifier la mention que nous avons faite de Spagna, lorsque nous avons parlé de celle-ci.

Pl. XXV. — *Sainte Ursule, Memling* (p. 517), sur la châsse de la Sainte, à Bruges. Elle tient ses compagnes abritées sous son manteau, comme une mère de miséricorde, et porte à la main la flèche qui fut l'instrument de son martyre.

Pl. XXVI. — *Sainte Catherine de Sienne, couronnée d'épines* (*Bizzolo*, p. 552). Le tableau dont nous donnons la partie centrale se voit dans la galerie de Venise. Ici, sainte Catherine, mise à choix entre la couronne d'épines et la couronne d'or, a accepté la première, pour obtenir la seconde dans l'autre vie, et Notre-Seigneur la lui pose sur la tête, en présence de saint Pierre, de sainte Madeleine, et de plusieurs autres saints, que l'on voit dans la suite du tableau.

Pl. XXVII. — *Saint Adrien et sainte Nathalie, dessin de H. Flandrin* (p. 560). Ce dessin est lui-même un peu différent de la peinture de saint Vincent de Paul : saint Adrien, au moment de subir le martyre, avait été assisté par sainte Nathalie, son épouse. Devenue veuve, elle se consacra, jusqu'à la fin des persécutions, à donner de pareils soins aux confesseurs, et survécut à ces épreuves. L'artiste les a choisis comme modèle des saints époux qui, après s'être soutenus mutuellement dans les combats de la vie, s'avancent ensemble vers la patrie céleste, dans le sentiment qui les a caractérisés sur la terre.

TOME VI.

Planche I. — *Modèles d'expression : F. Angelico, Pérugin, Raphaël, Luini, etc. Frontispice.* — Fig. 1. Vertus sur le tombeau d'André Vendramini, à Venise : la Foi au milieu ; la Charité, suivie de la Tempérance, à sa droite ; l'Espérance, suivie de la Prudence, à sa gauche (p. 382). — Fig. 2 et 3. Têtes de la Foi et de l'Espérance, de Raphaël, d'après Volpato (seules des figures de cette planche dont la photographie n'ait pas été prise sur l'original), p. 381, à comparer avec la pl. xvi du T. VIII. — Fig. 4 et 5. Têtes de sainte Cécile et de sainte Madeleine, d'après le dessin original de Raphaël, à comparer avec les figures de la vignette n° 46, p. 498, T. V, qui sont données d'après la gravure de Marc-Antoine. — Fig. 6. Fragment du Jugement dernier, de Fra Angelico, T. IV, pl. xxix, p. 503. Il faut aussi comparer ces petites têtes avec celles de la vignette n° 55, p. 512, pour se rendre compte de ce que sont vraiment celles-ci elles-mêmes dans leur propre original. — Fig. 7. Têtes de femmes dans le groupe de la Prédication de saint Étienne, à comparer avec la pl. xxii, T. I. — Fig. 8. Tête de vierge de la pl. xi, T. III. — Fig. 9. Tête du Christ, dans la Transfiguration du Pérugin, pl. xiv, T. I ; lui appliquer ce qui est dit T. II, p. 263. — Fig. 10. Saint Pierre et saint Jean, dans le même tableau. — Fig. 11. Tête de Christ, du xve siècle, d'après une *Pietà* sculptée dans la Chartreuse de Pavie, où le Sauveur est représenté soutenu par des anges ; comparer cette tête avec celle de la pl. xxii, T. II, et lui appliquer ce qui est dit p. 260 de ce même volume. — Fig. 12. Tête de Christ, de Raphaël, d'après le dessin du tableau des *Cinque Sancti* ; même type que celui de sa Transfiguration, T. I, pl. xv ; lui appliquer les observations de la p. 264, T. II, en les modifiant dans le sens d'une insistance, sur la supériorité des dessins de Raphaël, dans sa troisième manière, sur les tableaux correspondants, dont la couleur est passée au noir ou au rouge, T. V, pl. xiv, xxiii. — Fig. 13. Têtes de Jésus, de Marie, du vieillard Siméon, et d'Anne la Prophétesse, dans un tableau de Luini, à Saranno (note L").

Pl. II. — *Sarcophage de sainte Quitterie, à Aire (Landes)*, p. 336. Sur le couvercle, probablement plus ancien que la cuve, aux angles, têtes ailées d'un caractère antique, représentant probablement les vents, pour exprimer les vicissitudes de la vie ; puis, de gauche à droite, le sacrifice d'Abraham, le paralytique, la délivrance de Jonas, Tobie et le poisson. Sur la cuve, au centre, le bon pasteur ; à sa droite, une femme tenant un jeune clerc, et représentant l'Église, considérée comme mère ; à sa droite, une autre femme, représentant l'Église considérée comme épouse ou la sainte Vierge ; cette femme, dans tous les cas, est rapprochée d'Ève, avec une idée de réparation opposée à l'idée de la chute exprimée par Adam et Ève ; au delà de cette scène, le Créateur impose la main à Adam, et le Saint-Esprit plane sur sa tête, pour exprimer son accession à la grâce : allusion au Baptême, s'il n'y a dans ce groupe la pensée du Baptême plus directement encore. Du côté opposé, à la suite de l'Église considérée comme mère, Daniel dans la fosse aux lions, puis la résurrection de Lazare.

Pl. III. — *Ivoire de la cathédrale de Narbonne*, xiie *siècle* (p. 351). — Crucifiement représenté dans le sentiment du triomphe, avec une série de faits évangéliques qui se terminent par les gloires de l'Ascension et de la Descente du Saint-

Esprit; au bas de la croix, le tirage au sort de la robe sans couture. En commençant dans ce bas, à gauche, on voit la cène; au-dessus, la trahison de Juda, puis la sainte Vierge suivie des saintes femmes, précédée du porte-lance; du côté opposé, saint Jean suivi d'un groupe d'Apôtres, précédé du porte-éponge; ensuite, en descendant, les saintes femmes au tombeau, puis le témoignage de saint Thomas. Au-dessus de la croix, entre l'Ascension et la Descente du Saint-Esprit, remarquables par les deux grandes mains divines qui accueillent le Sauveur et envoient le Saint-Esprit, on voit le soleil et la lune qui acclament le divin Crucifié.

Pl. IV. — *Sarcophages du* VIe *et du* VIIe *siècle : 1° Milan, 2° Venise* (p. 357). — Le premier sert d'autel dans la basilique de Saint-Ambroise, chapelle de Sainte-Savine; il doit être comparé avec les pl. IV et V du T. II. Au milieu, la croix, croix processionnelle; de chaque côté les deux soldats, l'un endormi comme d'ordinaire; l'autre, au lieu d'élever les yeux vers l'instrument du salut, se retourne et les élève vers saint Pierre, chargé de la dispensation des grâces qui en proviennent. Saint Pierre est représenté emmené au martyre, suivi de saint Paul prêt à subir aussi le sien, et ainsi opposés à Notre-Seigneur comparaissant devant Pilate.—Fig. 2. Partie centrale du grand sarcophage qui contient, depuis le XIIIe siècle, les restes du doge Marin Morosini, mais qui a dû dans l'origine, vers le VIIe siècle probablement, renfermer les corps de toute une famille, composée de cinq personnes, représentées dans la rangée inférieure. Dans la partie de ce monument ici publiée, on n'en voit que deux, deux hommes dans l'attitude d'Orante, placés à droite et à gauche de la sainte Vierge, comme lui étant associés dans la demeure céleste; viennent ensuite deux femmes dans la même attitude, et un troisième homme de plus petite dimension; entre chacun d'eux est posé un encensoir surmonté de la croix qui lui sert d'attache, pour exprimer l'encens de la prière dans le séjour de la béatitude. Dans la rangée supérieure, le Christ est accompagné des douze Apôtres; saint Pierre seul est désigné par sa croix, et saint Paul de l'autre côté, comme son compagnon ordinaire. Le nimbe crucifère du Sauveur nous fait croire que ces sculptures sont du VIIe siècle; au-dessous, le nimbe que porte aussi la sainte Vierge, à l'exclusion de tout autre, sert à la faire reconnaître manifestement, et c'est là ce que fait pour nous l'importance du monument.

Pl. V. — *Tige des Dominicains* (p. 370). — Buste de saint Dominique reproduit exactement par la photoglyptique pour être comparé avec la pl. XIX du T. V, et faire comprendre tout ce que le Beato Angelico a su mettre dans ses têtes.

Pl. VI. — *Vertus et vices, sur les chapiteaux du palais des Doges, Venise* (p. 387). — Fig. 1. Ensemble d'un chapiteau des péchés capitaux, vu du côté de la *piazetta;* on y aperçoit l'avarice, la paresse et la vanité. — Fig. 2. La Chasteté représentée par une religieuse qui tient un livre; au-dessus d'elle on lit : *Castitas cœlestis est,* « la chasteté est céleste ». — Fig. 3. L'Honnêteté, sa voisine, sur le même chapiteau, comme sur un autre chapiteau placé sur le quai des Esclavons, où sont reproduites les mêmes figures; vertu de relations commerciales, ses deux mains sont brisées; elle devait tenir de la droite une banderole, signifiant les engagements auxquels elle demeurera fidèle; l'inscription qui la surmonte porte : *Honestatem diligo,* « j'aime l'honnêteté ». — Fig. 4. L'Avarice (du chapiteau, fig. 1), vieille femme qui tient une bourse de chaque main; elle dit : *Avaritia imple(c)tor,* « je suis remplie d'avarice ».—Fig. 5. La Paresse, cette jeune fille langoureuse (du chapiteau,

fig. 1), serait séduisante ; mais les deux arbres dépouillés qu'elle tient dans les mains disent sa stérilité, et, s'accusant elle-même, elle l'avoue : la paresse la presse de toute part : *Accidia me stringit.*

Pl. VII. — *Architecture religieuse usuelle* (p. 411). — Fig. 1. Fenêtre rectangulaire. — Fig. 2. Fenêtre géminée à console. — Fig. 3. Maison à formes toutes rectangulaires. — Fig. 4. Maison de mêmes proportions, relevée par quelques détails de formes obtenues avec l'emploi des mêmes matériaux, pour un presbytère de village. — Fig. 5. Maison de mêmes proportions, construite avec les mêmes matériaux, mise en façade par le côté du pignon, pour une maison de Sœurs institutrices dans la campagne. — Fig. 6. Ancien presbytère de village. — Fig. 7. Plan par terre de la figure précédente. — Fig. 8. Portion du palais épiscopal catholique à Birmingham, construit par W. Pugin. — Fig. 9. Contrefort d'une chapelle de château. — Fig. 10. Le même contrefort fortifié et orné de colonnes.

NOTES

D'importants ouvrages récemment publiés sur les matières qui font le sujet du *Guide de l'Art chrétien* : l'*Evangile*, de M. Rouhault de Fleury; les *Nouveaux Mélanges d'Archéologie*, du Révérend Père Cahier; la *Sainte Cécile*, du bien regretté Révérendissime Dom Guéranger, etc., ont provoqué ces notes, notes rectificatives, justificatives, explicatives. Un voyage fait inopinément par l'auteur l'ont mis dans le cas d'y ajouter encore. Elles montrent dans quelle mesure à peu près des études nouvelles peuvent venir modifier ou compléter les siennes.

NOTE A

SUR LES HUIT VIERGES COURONNÉES, DANS LA CHAPELLE DE SAINT-ZÉNON, DÉPENDANT DE L'ÉGLISE SAINTE-PRAXÈDE A ROME, T. II, p. 75, 76.

—

Tout bien considéré, la supposition de Ciampini, d'après laquelle ces huit vierges auraient été de la même famille, ne peut se soutenir; tout s'explique bien mieux par les monuments où la plupart des vierges et martyres le plus en vénération, sainte Agathe, sainte Agnès, sainte Cécile, sainte Catherine, sainte Euphémie, sainte Barbe, apparaissent plus ou moins souvent couronnées (Voir à la table générale, au mot *Couronne*). Saint Novat et saint Timothée sont honorés au 20 juin (Boll., t. V. junii, p. 2); il est fort douteux qu'ils fussent de la famille des Pudens, douteux surtout qu'ils fussent frères de sainte Pudentienne et de sainte Praxède; une grande incertitude aussi règne sur la question de savoir laquelle des deux églises, de Sainte-Pudentienne ou de Sainte-Praxède, occupe l'emplacement des Termes de Novat; l'opinion la plus suivie les place à Sainte-Pudentienne, sur le versant du Viminal (Boll. *Actes de sainte Pudentienne et de sainte Praxède*, 19 mai, t. IV, p. 296). Mais l'autre opinion a ses partisans; dom Guéranger l'adopte (*Sainte Cécile et la Société romaine*, p. 196), et cela suffit pour expliquer que ces deux saints personnages soient associés à sainte Pudentienne et à sainte Praxède dans l'église qui porte le nom de cette dernière. Papebroch reproduit des images des deux saintes où elles sont couronnées (T. IV. de mai, p. 297).

NOTE B

SUR LA COURONNE DES MAGES, T. II, p. 75.

—

Nous avons dit, trop facilement d'après Ciampini, n'ayant pas suffisamment observé ce détail sur l'original, que dans les mosaïques de Saint-Apollinaire-le-Neuf, à Ravenne, la couronne des Mages était à dents,

M. Rohault de Fleury (l'*Evangile*, pl. XXII) nous fournit le moyen de rectifier cette observation ; d'après sa planche, les Mages nous sembleraient couronnés de la stemma, avec une sorte de calotte au sommet de la tête ; il donne lieu, d'ailleurs, de remarquer quelle a été, malgré cet exemple contraire au VI[e] siècle, la persistance du bonnet phrygien sur a tête de ces illustres visiteurs, puisqu'on le retrouve encore, au XI[e] siècle, dans une miniature de la bibliothèque de Munich (pl. XXIV) ; dans les peintures murales de Saint-Urbain, près de Rome (pl. XXV) ; sur le ciborium de Saint-Marc, à Venise (pl. XXVI) ; au XII[e], dans un manuscrit de la cathédrale de Pise (id.). M. Rohault de Fleury donne deux exemples de coiffures intermédiaires entre le bonnet phrygien et la couronne, exemples donnés comme du IX[e] et du XI[e] (pl. XXIV, et XXV) et qui tiennent du premier plus que de la seconde ; et d'ailleurs, outre la mosaïque de Saint-Apollinaire, dans toutes les *Adorations des Mages* qu'il donne, on ne voit la couronne bien caractérisée que dans une sculpture de Saint-Trophime à Arles, et sur un chapiteau de la porte septentrionale de la cathédrale, à Poitiers (XII[e] siècle, pl. XXVI).

NOTE C

SUR LES SAINTES FACES, ET SPÉCIALEMENT SUR CELLE DE MONTREUIL-LES-DAMES, MAINTENANT CONSERVÉE DANS LA CATHÉDRALE DE LAON ; T. II, p. 216.

—

Le P. Garucci (*Storia del arte cristiana*, *dichiarazione delle tavole*. II, p. 6. pl. 106) fait observer, relativement à l'image d'Edesse, que le passage des actes des saints Samon et Guria (cité, *Guide*, fig. 1. II, 216) n'appartient pas au texte primitif de ces actes, mais qu'il a été ajouté par Métaphraste ; il ne parle pas du texte attribué à Moïse de Khoren (*Guide*, II, 17)

Il résulte des données recueillies par le P. Garucci (*Storia del arte crist.* id., id. fig. 2), relativement à la sainte Face de la basilique du Vatican, que les traditions à son égard paraissent de plus en plus inextricables, tant il y a de confusion entre les images et les personnes ; mais

il n'en résulte rien qui infirme le fond de vérité sur lequel reposent ces traditions.

Le même auteur donne de nouveaux dessins (id. id. fig. 4 et 5) du suaire de Turin, encore vénéré en cette ville, et de celui de Besançon détruit à la fin du siècle dernier, et il rapporte les paroles du P. Lazzaro Giuseppe Piano, auteur d'un commentaire (*Commentarii critico-archeologici sopra la sacra sindone di Torino,* p. 833) sur la premièrè de ces vénérables reliques qu'il avait observée de ses yeux : d'où il résulte que l'on y distingue bien clairement deux images, l'une antérieure, l'autre postérieure, de tout le corps de Notre-Seigneur, dessinées d'un brun roussâtre; mais dans ces images, les traits du visage ne seraient pas, à beaucoup près, exprimés avec autant de précision que dans les figures données (*Guide*, II, pl. XI, fig. 5, 6), d'après Chifflet. Nous croirions donc volontiers, avec le P. Garucci, que le Sauveur a bien voulu, dans sa miséricorde, imprimer sur ce suaire une empreinte qui peut suffire pour porter à la dévotion et à un vif souvenir de ce qu'il a voulu souffrir pour nous, mais non pas satisfaire la curiosité humaine, qui voudrait par ce moyen connaître toutes les formes et les proportions de son divin corps.

Le P. Cahier a publié (*Nouveaux mélanges d'Archéologie*, 2e série 1874, p. 204), un dessin de la Sainte Face de Montreuil laissé par le P. Martin et gravé de ses propres mains. Il faudrait avoir vu l'original pour affirmer l'exactitude de ce dessin dans tous les détails, mais il rend évidemment le style de l'époque où la peinture a été exécutée, ce que l'on ne savait même pas tenter au temps du P. Honoré de Sainte-Marie. La nouvelle publication doit donc être préférée sans hésitation et de beaucoup à l'estampe de celui-ci, dont nous avons reproduit les traits (pl. XI, fig. 7). Ce que nous avons dit d'ailleurs de cette image (page 222) sent la hâte. Comme elle n'a jamais été donnée que pour une copie, elle n'avait, à notre point de vue, qu'une importance secondaire; mais nous n'aurions pas dû dire, parlant de la sainte Face de Rome, que Urbain IV en fit faire une copie, considérant l'image de Montreuil comme étant cette copie; nous n'aurions pas dû le dire par la raison d'abord que Jacques Pantaléon, depuis Urbain IV, n'était pas pape encore lorsque, sous le règne de son prédécesseur Innocent IV, il aurait donné au monastère de Montreuil l'image en question. Nous aurions dû tenir compte, en second lieu, de l'inscription en langue slave, que porte cette image, et en conclure qu'elle n'avait pas été faite pour la destination qu'elle a reçue. Avait-elle été peinte à Rome par des Slaves ou sur leur commande pour être emportée dans leur pays, destination

qu'elle n'aurait pas reçue par quelque circonstance fortuite? Serait-elle provenue au contraire de quelques-unes des contrées de l'Europe orientale alors occupées par les tribus slaves, d'où elle aurait été transportée à Rome? L'une et l'autre supposition est admissible jusqu'à preuve contraire. Dans la seconde supposition, l'image de Montreuil se rapporterait à celle d'Edesse plutôt qu'à la sainte Face de Rome. Pour nous, penchant pour la première supposition, supposition favorisée par l'inscription slave, qui signifie : *Image de Notre-Seigneur sur un linge*, nous continuons de croire préférablement que cette peinture est une copie, copie très-libre, de l'empreinte toujours vénérée dans la basilique du Vatican. L'artiste du moyen âge aurait traduit dans son style, c'est-à-dire rendu avec les termes et selon le génie de sa propre langue, ce qu'il aurait vu ou interprété de cette image peu apparente. Le dessinateur du XVII[e] siècle employé par le P. Honoré de Sainte-Marie a, pour ainsi dire, retraduit cette traduction dans le style de son temps, style plus conforme à l'imitation de la nature, et il est arrivé qu'il s'est, par ce fait même, beaucoup plus rapproché des autres copies récemment faites et directement sur la sainte Face de Rome, ou sur ses analogues, que de la copie du moyen âge qui était à lui-même son modèle immédiat. Il en est un peu comme d'un texte français traduit en italien, par exemple, qui est retraduit en français d'après l'italien. Ces observations comparatives nous confirment dans cette pensée : pensée capitale quant à l'étude du type traditionnel de Notre-Seigneur et de ses évolutions dans l'art, à savoir que les variations les plus grandes dont il a été l'objet proviennent de la diversité des styles et des écoles. Supposez que ce divin Sauveur daigne poser pour se faire peindre, et que les artistes de tous les temps soient appelés à faire son portrait en présence de ses traits adorables, vous les verriez tous retomber ou à peu près dans les errements qu'ils ont suivis en le représentant quand ils ont voulu le faire conformément aux données traditionnelles qui leur étaient parvenues.

La sainte Face de Montreuil telle que la donne le P. Martin, dont l'exactitude nous inspire une grande confiance, a les yeux ouverts; l'estampe du P. Honoré de Sainte-Marie la montre avec les yeux fermés. En cela même on voit combien les artistes, en faisant soi-disant des copies, obéissent facilement à leurs impressions personnelles : aussi nous n'en conclurions rien de défavorable à la sainte Face de Rome, en temps que type de celle de Montreuil, quoiqu'elle n'offre en réalité, à la place des yeux, que des cavités indéterminées. Quant à l'image de la chapelle de Saint-Laurent ou du *Sancta Sanctorum* à laquelle on a aussi songé comme pouvant être le type de l'image de Montreuil, nous la mettrions

tout à fait hors de cause. Ses grands yeux hagards, très-différents de caractère de ceux que le P. Martin a dessinés à Laon, auraient pu être adoucis par le copiste qui a pu animer ceux de la sainte Face? Mais ce qui nous paraît décisif, c'est que depuis Innocent III, l'image du *Sancta Sanctorum* n'a guère été représentée sans la partie du riche encadrement donné par ce grand pape, qui forme sur la tête de cette image comme une sorte de nimbe tout spécial.

NOTE D

SUR LES PREMIERS CRUCIFIX, T. II, p. 343, 384.

Nous empruntons à dom Guéranger (*Sainte Cécile et la Société romaine*, p. 339) le passage suivant, qui vient compléter ce que nous avons rapporté du crucifix en caricature, tracé sur les murs du Palatin :

« Plus récemment une nouvelle découverte est venue compléter la « première. A quelque distance, gravé aussi sur l'enduit, est apparu cet « autre graphite :

ALEXAMENOS
FIDELIS.

« Cet Alexamène, confessant ainsi sa foi, a-t-il voulu répliquer à « l'outrage que l'on faisait à son Dieu? ou la déclaration de sa foi a-t-elle « provoqué l'insulte? Il est difficile de le dire. »

Nous avons dit que sur tous les premiers crucifix que nous connaissions, à partir du VIe siècle, Notre-Seigneur était entièrement vêtu du colobium. Les plus anciens que nous ayons cités comme n'étant recouverts que du voile autour des reins sont attribués au VIIIe siècle; nous n'avions pas remarqué, au musée du Vatican, quatre petites tablettes en ivoire qui ont dû faire partie ensemble d'un ancien diptyque. Nous avions rencontré la photographie de l'une d'elles à Florence, et nous l'avions publiée sans en connaître la provenance (t. IV, p. 264), sous ce titre: *Résumé de la Passion.* Depuis, M. Rohault de Fleury a donné ces quatre plaques *(L'Evan-*

gile, t. II, pl. LXXXVI, fig. 1, pl. LXXXVII, fig. 2, pl. XCII, fig. 3, pl. XCVI, fig. 2), leur assignant pour date le VIe siècle, avec une assurance que nous n'avons pas eue quand nous avons parlé, relativement à la première, du VIe ou VIIe siècle; les trois autres représentent le Crucifiement, le saint Sépulcre ouvert avec des gardes endormis et deux saintes femmes en pleurs, Notre-Seigneur se faisant reconnaître par saint Thomas. Chacune de ces petites scènes a un caractère d'antiquité qui plaide en faveur de leur authenticité, et nous continuons de regarder comme probable une date un peu flottante du VIe au VIIe siècle. Dans le Crucifiement, Notre-Seigneur ne porte qu'un voile très-retréci; il a d'ailleurs les bras dans une position parfaitement horizontale, et son type d'éternelle jeunesse a fait dire à M. Rohault de Fleury qu'il avait l'air d'un enfant; au-dessus de lui on lit REX IVDE (*orum*); à sa droite, la sainte Vierge et saint Jean sont rangés dans le même ordre que dans le *Crucifiement* du manuscrit syriaque de Florence, le disciple en avant. Derrière eux, Judas s'est pendu; une bourse, sous ses pieds, dit quel a été le sordide mobile de son crime. A gauche, nous dirions qu'un Juif menace du poing le divin crucifié, si nous nous en rapportons au texte de M. Rohault de Fleury; mais ce serait contraire à toutes les règles de l'analogie, et nous en jugeons bien plutôt d'après la planche où le personnage en question enfonce manifestement un glaive dans le côté du Sauveur. Ces circonstances : le côté gauche, et non le droit, percé d'un glaive ou d'un dard court et non d'une lance à la longue hampe, accusent une époque où il y avait encore de l'hésitation quant aux modes de représentation qui ont prévalu, une époque cependant où l'on commence à ne plus craindre de dérouler avec développements le tableau de la Passion, c'est-à-dire, comme nous l'avons dit, une époque intermédiaire; on arrive au même résultat à considérer dans cette composition la simplicité empreinte d'un certain naturalisme, quant à la manière de rendre le fait, jointe à l'intensité quant à l'idée exprimée. Il ne nous paraît pas douteux en effet qu'en rapprochant Judas de Jésus, on ait voulu opposer la mort et la vie, la mort dont on ne revient pas, et la mort qui est un principe de vie. Ce petit monument prouverait d'ailleurs que dès lors on ne se faisait pas une règle absolue de représenter Notre-Seigneur entièrement vêtu sur la croix. Dans la scène du *Témoignage* de saint Thomas, c'est, comme dans le *Crucifiement*, le côté gauche de Notre-Seigneur qui apparaît comme ayant été percé, et c'est de ce côté que l'apôtre, jusque-là récalcitrant, approche la main.

NOTE E

SUR LES IMAGES DE LA SAINTE VIERGE ATTRIBUÉES A SAINT LUC, T. III, p. 13.

Nous avons dit que de toutes ces images, la plus célèbre (p. 12, ligne 16) était celle de Sainte-Marie Majeure. Il eût fallu ajouter, aujourd'hui. Ce que nous ajoutons au sujet de cette image (p. 13) quand nous la disons la mieux posée, au point de vue de l'ancienneté non interrompue des traditions, doit être rectifié dans le même sens ; nous nous apercevons en effet que, conformément aux observations du Père Garucci (*Storia della Arte Cristiana*, T. II, *Dichiarazione delle tavole*, pl. cvii, p. 15), les témoignages anciens invoqués en faveur de cette image ou se rapportent manifestement à des images de Notre-Seigneur, celle du *Sancta Sanctorum*, par exemple, du palais de Latran, ou du moins ne la désignent pas suffisamment elle-même pour qu'il y ait lieu de conclure rigoureusement en sa faveur : il faut donc reconnaître qu'il règne en cette matière une grande obscurité.

Quant au caractère d'exécution et au style, nous croyons pouvoir maintenir foncièrement tout ce que nous en avons dit, même en admettant qu'ils soient beaucoup plus archaïques qu'ils n'apparaissent dans notre planche, et que celle du P. Garucci, où cet archaïsme est très-prononcé (xxvii, fig. 1), est plus exacte qu'aucune autre reproduction de la vénérable image. Son dessinateur, en effet, l'a copiée dans de beaucoup meilleures conditions que le nôtre, ayant obtenu de l'avoir sous les yeux, non plus dans la niche obscure où elle est habituellement renfermée, mais dans la salle des archives de la basilique. Nous croirions cependant que cet archaïsme, trop atténué dans notre planche (III, pl. i), a été un peu chargé dans celle du P. Garucci; tout en admettant que celle-ci est plus près de la vérité. Pour bien en juger, il ne suffit pas d'avoir vu l'original de près, comme nous l'avons fait; il faudrait encore l'avoir sous les yeux au moment où l'on compare ses différentes reproductions. Il ne faut pas oublier qu'une copie n'est jamais qu'une traduction ; et, si le caractère véritable de l'image est moins flatteur dans une copie que nous croyons plus littérale, il faut tenir compte aussi de l'impression que cette image produit sur la plupart des traducteurs, impression que nous avons éprouvée nous-même en la voyant.

Des observations analogues peuvent s'appliquer aux autres images que nous avons comparées à celle-ci (pl. II, III, IV, fig. 1). Il ne faut pas perdre de vue que celle qui en est la plus rapprochée pour l'attitude et le style, la Vierge *Nicopeja*, n'est donnée sur notre planche IV que d'après une gravure défectueuse. Sur la planche du Père Garucci (fig. 3) ce rapprochement est beaucoup plus marqué.

Quant à l'attitude de la Vierge de l'*Ara Cœli* (pl. II), que nous avons qualifiée de demi-Orante, nous n'avions pas assez remarqué, lorsque nous en avons parlé, que cette attitude que l'on observe dans la Vierge en mosaïque de Sainte-Sophie, à Constantinople, mise dernièrement à découvert, et qui paraît appartenir au temps de Justinien, est très-usuelle dans les monuments grecs des siècles suivants.

Il résulte de ces observations, que plus on étudie les images attribuées à saint Luc, plus il devient improbable qu'aucune d'elles ait été, dans l'état où on les voit, exécutée avant le ve siècle; mais nous n'en maintenons pas moins la probabilité de la tradition principale, réduite à ces termes. Saint Luc a peint une ou plusieurs images de la sainte Vierge, et les traits qu'on attribue à Marie, dans les meilleures images auxquelles s'applique comme un écho de cette tradition, nous ont transmis quelque chose de ses traits véritables.

NOTE F

SUR LES IMAGES DE L'ANTIQUITÉ CHRÉTIENNE OU MARIE EST REPRÉSENTÉE EN ORANTE, ET SUR LA SIGNIFICATION, EN GÉNÉRAL, DE LA FEMME REPRÉSENTÉE A UNE PLACE D'HONNEUR SUR LES ANCIENS SARCOPHAGES ET AUTRES MONUMENTS, SOIT QU'ELLE APPARAISSE DANS L'ATTITUDE D'ORANTE OU AUTREMENT, T. III, p. 103.

—

Passant par la ville d'Arles, comme nous revenions de Rome, au commencement de l'année 1861, nous avions consacré quelques heures à l'étude des sarcophages des *Aliscamps*, réunis dans le musée de cette ville; nous nous occupions plus spécialement alors de l'iconographie de saint Pierre et de saint Paul; le fragment de sarcophage n° 19 avait cependant aussi frappé notre attention à un autre point de vue, et l'association si



Dessiné et gravé par le P. A. Martin.

Fragment de sarcophage du Musée d'Arles (nº 19).

remarquable de l'Orante et du Bon Pasteur avait été pour nous comme une première révélation de la corrélation établie, dans l'art chrétien primitif, entre ces deux figures. Nous avions pris note de ce monument en ces termes : « Orante, Bon Pasteur, saint Pierre chauve, emmené, traces « du rocher frappé, tout cela à droite..... A gauche, scène incomplète..... « Orante entre deux arbres avec colombes; elle se retourne vers le Bon « Pasteur qui se retourne aussi vers elle..... peut-être de l'autre côté y « avait-il le reniement prédit. » Nous avions pris des mesures pour nous procurer une photographie de ce monument et celles de plusieurs autres sarcophages du même musée; ces photographies nous avaient été promises, mais nous n'avions pu obtenir l'exécution de cette promesse, et nous étions réduit à la note qu'on vient de lire et à nos souvenirs, quand nous avons essayé l'explication publiée dans la *Revue de l'Art Chrétien* (1862, p. 283-299), sous ce titre : *La Prière de Marie et le Bon Pasteur*. Nous avions comparé ce fragment avec des bas-reliefs similaires ; par des rapprochements empruntés à plusieurs lieux, nous étions arrivé assez heureusement à mettre en lumière le symbolisme de l'association fondamentale établie entre les deux figures dont nous avions pris à tâche principalement de parler, nous en avons eu pour garant l'accueil bienveillant que M. de Rossi a bien voulu faire à cet essai, dont l'auteur ne lui était pas encore connu. Il aurait pu facilement en relever les lacunes; il fit mieux, il fournit les moyens de les combler ; il le fit en nous offrant ses *Vergini Scelte*, publiées peu après, où il nous indiquait des peintures des Catacombes, représentant la Vierge Mère, bien plus anciennes qu'aucune de celles que nous avions pu citer (p. 284). Peu après, en insistant sur les diverses significations de l'Orante, dans laquelle nous avions reconnu qu'on avait pu représenter tour à tour l'Église, l'âme chrétienne, une chrétienne en particulier, il nous fit apercevoir que nous nous étions trop avancé en cherchant à établir que la sainte Vierge avait été expressément représentée dans cette occasion, et bien que toute probabilité à cet égard n'eût pas disparu, nous avons mis plus de circonspection pour le soutenir, lorsque nous avons parlé de l'Orante en général, dans le *Guide de l'Art Chrétien* (I, 12, 13), plus spécialement de Marie représentée en Orante (III, 101, 102), et nous avions évité de citer le bas-relief d'Arles, comme l'un de ceux où la très-sainte Vierge était spécialement désignée.

Nous sentions le besoin de revoir le monument ou du moins d'en avoir un bon dessin. Voici en effet que le P. Cahier vient, dans son troisième volume de *Nouveaux Mélanges d'Archéologie* (p. 89), d'en publier un que le P. Martin avait laissé et gravé lui-même sur bois, et il veut bien, avec

une bonne grâce dont nous lui sommes très-reconnaissant, en mettre un cliché à notre disposition. On pourra remarquer que le P. Martin, comme gravure, a fait souvent beaucoup mieux ; mais nous avons tout lieu de croire, en comparant le dessin avec nos notes, qu'il est parfaitement exact; il ne le serait pas au contraire, si on s'en rapportait à ce que nous avons fait imprimer en 1862. On lit en effet (p. 287 de la *Revue de l'Art Chrétien*, p. 7 du tirage à part) : « Le Bon Pasteur « est placé entre deux palmiers; la femme entre deux autres arbres que « l'on peut prendre pour des oliviers. » On le voit, sur le dessin du Père Martin, l'Orante seul apparaît entre deux arbres, et il n'y en a pas d'autres pour encadrer le Bon Pasteur, ce qui est conforme à nos notes, où il n'est rien dit non plus des palmiers. Ce sont nos souvenirs qui nous ont trompé, en confondant des impressions produites par des monuments divers. Nous avions vu ailleurs le Bon Pasteur entre deux palmiers et deux brebis (Garucci, *Vetri Ornati*, pl. VI), l'Orante, et même l'Orante désignée comme représentant Marie, entre deux oliviers et deux colombes; et nous en avons reproduit un exemple (T. III, p. 103). Nous avions vu le Bon Pasteur et l'Orante, ou du moins la Femme, associés, et représentés l'un et l'autre entre deux arbres, et accompagnés le premier de brebis, la seconde de colombes, notamment sur un sarcophage publié par Bosio (p. 95).

Notre fragment de sarcophage, pris maintenant tel qu'il est en réalité, ne perdra rien de son importance. Compris comme nous l'avions fait, le Bon Pasteur et l'Orante en occupaient simultanément le centre : il est devenu évident que ce sarcophage était au nombre de ceux où la femme, représentée en Orante ou autrement, occupe seule la position centrale. Dans la première supposition, le divin Pasteur partageait avec elle l'honneur de la première place, elle lui était associée dans le double sentiment de la miséricorde souverainement dispensée, et sollicitée avec une souveraine efficacité : dans ces conditions, il y avait lieu de conclure légitimement sinon comme certain, du moins comme très-probable, que sous ces figures on avait voulu représenter Jésus et Marie, dans des rapports qui n'appartiennent bien qu'à eux seuls. L'Orante étant la figure principale, la pensée est bien plus généralisée : ce n'est plus elle qui est associée au Bon Pasteur, c'est le Bon Pasteur qui lui est associé; il ne faut pas s'étonner de cette sorte de subordination de la figure divine : la subordination n'est pas relative aux personnes, mais à l'ordre des pensées; on en voit des exemples bien plus frappants, par exemple, sur le fond de verre que nous avons cité (V, 256) où l'Orante étant sainte Agnès, désignée par son nom, elle est placée entre le Christ et saint Laurent, aussi nommés, parce qu'il

s'agit principalement d'honorer la sainte, et plus encore la virginité dont elle est le type. Le Christ est représenté pour dire qu'elle vit dans le Christ, en union avec le Christ, par le Christ. La même pensée est exprimée, sinon plus clairement du moins, d'une manière plus accentuée, sur notre sarcophage, par la pantomime des deux figures tournées l'une vers l'autre. L'Orante, c'est l'union avec Dieu personnifiée, c'est l'épouse, c'est la femme régénérée, la nouvelle Ève : toutes qualités qui appartiennent à Marie, qui appartiennent à l'Église, qui s'appliquent à l'âme chrétienne vivant de la vie de la grâce, et, mieux encore, vivant de la vie de la gloire. Ces applications multipliées peuvent jusqu'à un certain point être entrées simultanément dans la pensée de ceux qui ont inspiré les compositions dont nous parlons; c'est d'autant plus facile à comprendre, qu'il y a pénétration entre ces différentes idées et que Marie est le type de l'Église, le type de l'union avec Dieu, le type de la béatitude, le type par excellence de la virginité. Ceci bien compris, on reconnaîtra qu'à considérer une composition comme la nôtre, il y a des motifs équivalents, ou à peu près, pour adopter l'une ou l'autre de ces applications, ou, mieux encore, pour les adapter tour à tour à la composition. On peut y voir Marie, par qui s'applique l'union avec Dieu, vu sa coopération à l'œuvre de la Rédemption; l'Église, en qui s'accomplit cette union; l'âme, en faveur de laquelle elle s'accomplit : toutes idées familières, on peut s'en convaincre par l'étude comparative des monuments chrétiens des hauts temps.

Dans celui que nous étudions et autres analogues, la pleine connaissance des groupes accessoires ne peut rien changer à la situation, parce que les rapports sont les mêmes, quelle que soit celle des significations applicables à l'Orante que l'on ait préférée. Ces groupes, conçus selon le système de l'expression des idées par les faits, sont toujours le développement des pensées résumées par les seules figures du Bon Pasteur et de l'Orante, la Rédemption d'une part, et l'union avec Dieu, fruit de la Rédemption, d'autre part. Tous les faits bibliques ou évangéliques qui expriment des idées de sacrifice, de renouvellement, de réparation, de vivification, de délivrance etc., sont le développement de la pensée de la Rédemption, attachée au Bon Pasteur ; tous les faits qui rappellent une chute, en tant qu'elle sera réparée, se rattachent plus spécialement comme contre-partie à la figure de l'Orante. Nous avons fait remarquer dans le cours de notre ouvrage les fréquents, nous pourrions dire les habituels rapprochements établis entre l'Orante, la femme au livre ou autres représentations qui ne diffèrent que de nuance, nous insisterons tout à l'heure sur ce point, et la chute d'Adam et d'Ève, souvent transformée de manière à exprimer une première idée de réparation par les dons de l'Epi et de

l'Agneau (I, pl. v). D'un autre côté, ceux de nos lecteurs qui nous auront un peu suivi doivent avoir compris que les idées de chute et de réparation sont fréquemment exprimées d'une manière équivalente, par une succession de trois scènes où saint Pierre joue le principal rôle. Obligé par l'immensité de notre programme, programme commandé par la nature même de notre sujet, comme il est nécessaire d'embrasser la mappemonde quand on veut exposer les éléments de la geographie, obligé, disons-nous, de suppléer, pour la plupart des questions, à la solidité de la science, par la justesse du coup d'œil, s'il nous était possible, nous avons cherché du moins à pousser quelques-unes des plus importantes, sinon tout a fait à fond, au moins un peu plus profondément que les autres, afin que, sur quelques points du moins, il nous fût donné d'avoir posé des assises passablement fermes et que si quelques parties de notre édifice étaient mises en brèche, il en pût cependant rester quelque chose. L'iconographie de saint Pierre et de saint Paul est ainsi un des champs que nous avons le mieux explorés, et dans lequel il a pu nous être donné sur plus d'un point de prendre l'initiative. La succession et l'enchaînement des trois scènes de saint Pierre (II, pl. VIII) avait été remarquée avant nous, mais nous en avons fortement relevé l'importance. On voit, par la note que nous avions prise en présence de notre fragment de sarcophage, que nous nous en étions alors occupé, et l'examen plus approfondi que nous en faisons n'affaiblit point nos conjectures. La scène représentée à la gauche de l'Orante pouvait très-bien être la prédiction du reniement exprimant la pensée de la chute dans des termes qui impliquent éminemment celle de réparation; à droite, il nous paraît certain que le nouveau Moïse faisait jaillir l'eau réparatrice; et quant à sa dernière réparation personnelle par le martyr exprimée, selon la formule usitée, elle ne souffre aucun doute, on y voit jusqu'à ce détail de coiffure dans les satellites dont nous avons relevé la singulière persistance. Comme trait particulier, ce que notre fragment de sarcophage a de remarquable, c'est le mouvement dramatique par lequel y sont liées les trois scènes qu'il a conservées dans leur intégrité : rien ne revient mieux à la représentation des faits selon l'ordre des idées; la double pantomime du Bon Pasteur et de l'Orante, impliquant non-seulement l'idée de leur union, mais celle de l'efficace intercession, est précisément ce qui nous avait frappé lors du coup d'œil rapide que nous avions jeté une première fois sur ce monument; maintenant nous ferons remarquer avec quelle ardeur saint Pierre se porte vers le souverain réparateur, lui rendant témoignage, le montrant, le prêchant, on peut le dire, à ceux mêmes qui ont mis la main sur lui pour le conduire à la mort.

Nous ne pourrions pas nous étendre davantage sur cet intéressant bas-relief sans excéder les bornes d'une note; mais nous ne pensons pas que nos lecteurs se plaignent si, à ce propos, nous leur soumettons quelques autres éclaircissements qui nous sont venus sur le rôle de la Femme dans le cycle iconographique des IVe et Ve siècles : rôle pris avec un grand caractère de généralité et qui se manifeste principalement dans les sculptures des sarcophages. Les bois gravés par le P. Martin et publiés par le P. Cahier nous remettent sous les yeux quatre de ceux que nous avions à ce point de vue notés dans le musée d'Arles, les n°s 126 et 131 (*Nouv. Mél. d'Arch.* t. III, p. 88, I, p. 93. R, cités, *Revue de l'Art chrétien*, 1862, p. 215, tirage à part 15; *Guide de l'Art chrétien*, III, p. 371), et deux autres publiés (*Mel. d'Arch.* p. 87, II, p. 91, P) dont nous n'avons pas parlé et dont nous n'avons pas conservé les numéros ; nous les désignerons, pour plus de clarté, tous les quatre par les lettres qui leur sont assignées dans les *Mélanges*, jugeant que quiconque veut étudier sérieusement de semblab les questions doit consulter cette belle publication. Du sarcophage, I, nous avons dit (*Rev. de l'Art Chrét.*) « le centre étant occupé « par un médaillon à portrait, l'Orante et le Bon Pasteur se correspondent « aux deux extrémités. » Nous devons légèrement rectifier ces termes, dans ce sens que la femme ainsi représentée n'est pas à rigoureusement parler dans l'attitude d'Orante ; elle ne lève qu'une de ses mains plutôt pour rendre un témoignage que pour prier, et tient son manteau de l'autre main; en effet dans notre note de 1861 ce monument est ainsi indiqué : « 126, médaillon avec une figure, strigles, femme levant une main, Bon « Pasteur. » Nous relevons cette différence parce que l'on aperçoit ainsi la transition entre l'Orante proprement dite et la femme représentée dans d'autres attitudes avec une signification foncièrement la même. Sur le sarcophage R, lisant attentivement dans un livre, elle se confond avec la figure historique de Susanne entre les deux vieillards; sur le fragment P, la composition où la femme lit de même entre deux arbres, mais sans les deux vieillards, n'est, à n'en pouvoir douter, selon nous, qu'un abrégé de la précédente; ce n'est pas là une conjecture, c'est ce qui résulte de l'étude comparative des monuments; dans ces conditions, la femme représente plus spécialement l'Église. Nous arrivons au sarcophage H, le plus important des quatre; nous sommes avertis que le dessin du P. Martin ne doit être consulté qu'avec réserve, attendu que ce monument étant très-fruste dans quelques-unes de ses parties, il lui a restitué quelques têtes qui, dans l'original, n'existent plus, comme nous avions eu soin de le noter en 1861. Mais, en comparant nos notes avec la gravure des *Mélanges*, nous pouvons sans incertitude maintenir la signification des principaux groupes,

comme nous l'avions fait dans ces notes. Ce monument se divise en deux rangées superposées, chacune, de sept arcades ; le Christ occupe seul l'arcade centrale de la rangée supérieure, l'Orante seule, l'arcade centrale de la rangée inférieure. Ce qu'il y a de très-remarquable sur ce monument, c'est que le Christ, seul de personnage dans son arcade, s'y voit cependant accompagné d'un coq, ce qui, joint à son attitude et à celle du personnage auquel il s'adresse et qui met son doigt sur sa bouche dans l'arcade voisine, à gauche, indique sans incertitude qu'il prédit à saint Pierre son reniement ; et ce monument est non-seulement à comprendre parmi ceux que nous avons signalés comme accordant à cette scène l'importance principale (V. 170), mais on peut dire qu'il est le plus frappant de tous.

Cette importance est due à la position isolée du Christ dans la place réservée habituellement à l'expression de son triomphe, disons aussi à l'adjonction de l'Orante au-dessous, selon un système de rapprochement différant, quant aux formes, de celui que nous voyons sur le fragment de sarcophage reproduit ci-dessus p. 329, mais revenant au même ordre d'idées, dans des conditions qui invitent, nous pouvons le dire, tout autant à songer à la très-sainte Vierge, et qui méritent d'être comparées à la position qui lui est donnée dans la mosaïque de Saint-Venance (I, pl. vii).

Quant aux scènes accessoires sur ce sarcophage H, nous avions noté dans les trois arcades à droite du Sauveur : 1° deux Apôtres sans tête (le Père Martin n'en a représenté qu'un, et derrière quatre sortes de boîtes cylindriques) ; 2° deux autres Apôtres, avec une boîte à livres ou *scrinium* ; 3° la Multiplication des Pains. Dans les trois arcades de gauche : 1° saint Pierre, tel que nous l'avons décrit, suivi d'un autre Apôtre ; 2° la Guérison de l'Aveugle ; 3° Daniel empoisonnant le Dragon (tout cela conforme au dessin du Père Martin). Dans les trois compartiments à la droite de l'Orante : 1° et 2°, deux groupes de deux personnages, trop frustes pour être déterminés ; 3° le nouveau Moïse faisant jaillir l'eau du rocher. A gauche, 1° la Cananéenne aux pieds de Notre-Seigneur, 2° scène indéterminée, 3° le Miracle de Cana. On peut facilement faire à tous ceux de ces sujets qui sont connus l'application des idées de réparation et autres analogues que nous avons exposées plus haut.

Tous ces sarcophages peuvent être considérés comme appartenant à une même école de sculpture et d'iconographie qui, de Rome, s'était étendue jusqu'à la Provence. Voici un autre monument du même genre que nous sommes autorisé à reproduire, dérivé du même courant, mais qui se distingue assez notablement des précédents, par des différences de style et de composition, pour le rendre plus propre qu'aucun autre à

montrer l'extension de ce qu'il y a de foncièrement commun entre eux. Enfoui dans la crypte de Sainte-Quitterie, à Aire-sur-l'Adour, il en a été retiré par les soins de M. P. Minasi et publié par lui dans la *Revue de l'Art chrétien* (février 1875, p. 137) avec un commentaire plein de la saveur de l'antiquité chrétienne et tout à fait dans l'esprit de l'époque à laquelle il appartient. Par certains traits, il paraîtrait tenir de près à l'antiquité payenne, ce qui le ferait remonter au IVe siècle; mais cette observation ne saurait s'appliquer qu'au couvercle, qui pourrait être plus ancien que l'auge, auquel d'ailleurs aurait pu servir de modèle, en tout ou en partie, quelque monument plus ancien. Quant à l'auge elle-même, nous ne pensons pas qu'elle soit antérieure à la fin du ve siècle, et nous la croirions sans peine encore postérieure à ce siècle, à raison du style, à raison surtout des compositions qui tiennent un peu de la paraphrase, plutôt que de la simplicité primitive, sur un même fonds d'idées. Ce monument d'ailleurs ayant été très-bien décrit, nous n'en parlerons qu'en peu de mots.

Sur le couvercle, le Sacrifice d'Abraham, le Paralytique emportant son lit, Jonas sortant de la gueule du monstre marin, sont représentés selon les données ordinaires. Tobie enfonçant sa main dans la gueule du poisson pour en arracher le fiel, est plus rarement représenté dans ces conditions; nous ne l'avons vu que dans la coupe de bronze du musée Kircher (*Guide* V, 168). Les deux têtes ailées des angles sont remarquables par leur caractère antique; nous pensons qu'elles représentent des vents avec une idée analogue à la représentation du soleil et de la lune, des saisons, des masques de théâtre, pour dire les vicissitudes de la vie, figures remplacées, sur beaucoup de sarcophages chrétiens, par les têtes de saint Pierre et de saint Paul, ou d'un patron local en grande vénération.

Sur la cuve le Bon Pasteur au milieu, la femme placée à côté de lui, la chute d'Adam et Ève rapprochée de la femme, Daniel dans la fosse aux lions de l'autre côté, ce sont là des données habituelles dans les sculptures des sarcophages. Le costume de Daniel, qui semble fait pour rappeler la chasuble, et par conséquent le sacrifice eucharistique, la tour qui s'élève près du sépulcre de Lazare et qui, avec assez de vraisemblance, peut être considérée comme représentant l'Église triomphante, selon l'interprétation de M. Minasi, participent seuls du caractère exceptionnel que nous remarquons sur ce monument. Ce caractère est bien plus marqué dans la scène placée à l'extrémité opposée, à la suite d'Adam et d'Ève. Cette scène représente, nous le croyons, conformément à l'interprétation déjà donnée, la naissance spirituelle du premier homme, son accession à la grâce plutôt que sa création; le Verbe divin, qui remplit l'office de créa-

CH. DESCOUST. GR.

SARCOPHAGE DE SAINTE QUITTERIE A AIRE *(Landes)*.

teur, lui imposant les mains, le Saint-Esprit reposant sur sa tête : scène qui peut remplacer, avec une signification analogue, celle du Baptême, représenté sur un certain nombre de sarcophages qui inclinent comme celui-ci vers les bas temps. Mais son trait le plus caractéristique, le plus exceptionnel, c'est d'offrir à la droite du Bon Pasteur, du côté opposé à la femme dont la signification nous est connue, une autre femme qui, selon M. Minasi, paraîtrait assise, et qui embrasse une autre figure, figure d'enfant, si on ne considérait que la taille, et revêtue d'une sorte de scapulaire, par-dessus sa tunique. Quelle est cette seconde femme qui semble ici prendre la physionomie d'une mère? M. Minasi nous paraît avoir bien rencontré : c'est encore là l'Église, doublement représentée, selon lui, en qualité d'épouse et en qualité de mère, mère surtout du clergé, qui serait spécialement représenté par la figure de taille inférieure. Nous ne contredisons aucune de ces interprétations; nous voulons seulement faire observer qu'elles n'excluent pas le droit de s'attacher à la figure de l'épouse comme rappelant Marie, la nouvelle Ève; en se souvenant que l'idée de l'Église, que l'on peut voir dans cette figure, loin d'être affaiblie de la sorte, en est au contraire fortifiée.

Ce monument, à ce point de vue, mérite d'être rapproché de la mosaïque de Sainte-Marie-Majeure, à Rome, œuvre à peu près du même temps, plutôt antérieure que postérieure, où M. Rohault de Fleury (*l'Evangile*) nous a appris à voir à droite de l'Enfant Jésus, accueillant les Mages, non pas la sainte Vierge et saint Joseph, comme on l'avait cru jusqu'ici, mais la sainte Vierge et l'Église. (Voyez note M.)

NOTE G

SUR LE MYTHE DE PSYCHÉ DANS L'ART CHRÉTIEN. T. III, p. 340.

—

« Sur les peintures des catacombes », dit Dom Guéranger (*Sainte Cécile et la société romaine*, p. 319), « il ne se rencontre qu'en un seul endroit, « au cimetière de Domitille, dans la partie qui remonte évidemment au « siècle des Apôtres.....

« La synthèse des peintures cémétériales, autant qu'on peut en juger

« par les débris à l'aide desquels nous essayons de la former, ne conserva « pas ce délicat et mystérieux sujet. Probablement l'œuvre d'Apulée, qui « dénatura et souilla ce chaste sujet dans un livre obsène, en rendit l'usage « chrétien moins convenable et moins libre.....

« Nous nous bornerons à reproduire ici seulement un des sujets que « nous avons relevés (il y en a trois), afin d'éviter la monotonie. L'Amour « et Psyché sont occupés à cueillir des fleurs qui doivent remplir une « corbeille. Ces fleurs signifient le parfum et la pureté de leur union. « Psyché porte ses ailes de papillon auxquelles on la reconnaît toujours « sur les monuments de l'art antique; mais elle est modestement vêtue, et « la corbeille de fleurs qu'elle a préparée pour l'Amour est déjà remplie...

« ..... L'imperfection artistique de ces peintures saute aux yeux; mais « leur manière ne nous reporte pas moins à l'époque la plus classique. »

Il est à remarquer que Psyché ainsi représentée, à part les ailes de papillon, a beaucoup d'analogie avec la figure de petite fille sous laquelle on représente l'âme chrétienne dans les petits livres de piété du XVII[e] siècle (cités : I, 98; III, 339); mais là la pensée et la composition se distinguent par leur fraîcheur et leur simplicité; ici, nous avons vu combien elles péchaient par les défauts contraires.

NOTE G'

SUR LES AGES DE L'HOMME ET LEUR DIVISION EN DOUZE, POUR LES FAIRE CORRESPONDRE AUX DOUZE MOIS DE L'ANNÉE. T. III, p. 356.

—

Extrait des *Nouveaux Mélanges d'Archéologie*, par le P. Cahier, T. I, p. 280 : « Les Ages de l'homme tiennent aussi place dans la sculpture des « églises, comme dans les miniatures des livres d'heures. Souvent ce petit « cycle est rapproché des mois divers qui se succèdent l'un à l'autre, avec « les signes du Zodiaque et les travaux de chaque saison. C'est une leçon « quotidienne, pour rappeler que le temps nous échappe sans cesse, et « que la vie d'ici-bas doit tendre à un but supérieur. L'emploi qu'on en « aura fait décidera de ce qu'elle vaut; mais il faut savoir lui donner une « occupation que Dieu agrée. Nos manuels populaires, dès les premiers

« temps de l'imprimerie, avaient répandu cette moralisation du calendrier. « On en retrouve la trace dans les gravures d'almanachs, jusqu'au XVIIe « siècle à peu près. Des heures de Notre-Dame, imprimées à Paris en 1571, « peuvent servir d'échantillon. Pour *Janvier*, ce sont des enfants qui « s'amusent avec toutes sortes de jouets..... En *Février*, l'enfant a fait « trêve aux jeux du premier âge, pour aller s'instruire à l'école..... *Mars*, « qui désigne la période de treize ans à dix-huit, peint une chasse sous « bois..... Pour *Avril*, de dix-huit à vingt-quatre ans, on se produit auprès « des dames..... *Mai* (entre vingt-quatre et trente,) annonce l'intention de « faire un choix pour mettre fin aux folâtreries; notre damoiseau prend « en croupe une fiancée... *Juin* est l'âge mûr où l'on se fixe tout de bon à « des pensées d'avenir : l'homme et la femme se présentent donc devant « le prêtre, pour recevoir la bénédiction nuptiale..... En *Juillet*, vers « quarante-deux ans, on est devenu père et mère..... *Août*, temps de la « rentrée des récoltes, représente la vigilance du propriétaire sur ses « moissonneurs ; mais aussi ses aumônes..... *Septembre* est un gueux qui « cherche sa vie au jour le jour, parce que, passé cinquante ans, il faut « presque renoncer à l'amélioration du sort fixé par cet âge... *Octobre* peint « le père et la mère assis à une table que garnissent leurs fils et leurs filles « déjà grands. On jouit alors (soixante et quelques années) du fruit de ses « soins antérieurs..... A partir de *Novembre*, tout n'est plus jouissance, « tant s'en faut. Le maître de la maison s'accoude, dolent, sur son « fauteuil, ne voulant pas encore s'aliter tout de bon. ... *Décembre* clôt « naturellement la série, par la mort ou peu s'en faut. L'homme est au « lit, exhorté par le prêtre.....» Nous aimons à voir exprimer aussi bien les pensées que nous avons essayé d'émettre sur la signification de ces sortes de représentations dans nos monuments religieux, et à combler une lacune que nous avions laissée, en passant sous silence ce rapport des âges avec les mois. Nous engageons à lire en entier, avec les notes qui l'accompagnent, le passage que nous avons abrégé.

NOTE H

SUR UNE IMPORTANTE ADDITION A FAIRE A L'ICONOGRAPHIE DES ÉVANGÉLISTES. P. 389.

Plus un sujet est vaste, et plus il y a d'impossibilité de faire entrer dans un livre tous les faits qui s'y rapportent, plus il importe de bien choisir

les faits véritablement fondamentaux qui doivent en résumer la pensée. Les *Nouveaux Mélanges d'Archéologie*, du P. Cahier, en revenant avec plus d'étendue (T. I, p. 38 et suiv. T. II, p. 84 et suiv.) sur des données déjà exposées dans ses *Caractéristiques des Saints* (T. I, p. 392 et suiv.), nous ont fait apercevoir que nous avions laissé une lacune, toutes proportions gardées, dans nos propres études, en ne disant rien de l'application faite à chacun des Évangélistes, d'un ou de plusieurs mystères de l'Évangile, pour les caractériser spécialement. Qui voudra approfondir la question devra consulter les importants mémoires que nous venons de citer. On ne saurait demander de nous, ici, que des indications sommaires. A saint Matthieu s'applique principalement l'idée d'avénement ; à saint Luc, l'idée de sacrifice ; à saint Marc, l'idée de la résurrection ; à saint Jean, l'idée de la glorification finale. Ces idées sont très-bien représentées dans quatre miniatures d'un manuscrit de la Bibliothèque de Munich (nº 39) et qui provient de Bamberg, miniatures qui ont été réunies sur une même planche (*Caractéristiques des Saints*, T. I, p. 395 ; *Nouveaux Mél. d'Arch.* T. II, pl. VI). Au dessus de chacun des Évangélistes, dans chacune d'elles, sont associés : à l'ange de saint Matthieu, une figure couronnée, qui représente, selon toute probabilité, le Verbe divin venant s'incarner, pour exprimer l'idée d'avénement ; un agneau dans une auréole, au bœuf de saint Luc ; un Christ sortant du tombeau, au lion de saint Marc ; et à l'aigle de saint Jean, un Christ accueilli dans le Ciel par la main divine. Que ce soit là une représentation abrégée de l'Ascension, quoique le P. Cahier en paraisse conserver quelques doutes, pour nous, nous ne saurions en douter, vu le mode de représentation qui est un de ceux consacrés pour ce mystère, vu surtout ce vers :

> *Maximus ecce Gigans* (sic) *scandit super astra triumphans.*
> « Ce superbe géant s'élève triomphant au-dessus des astres. »

On a voulu, ici, appliquer aux Évangélistes l'expression d'un mystère en rapport avec leur caractère, et non pas précisément un texte spécialement tiré des écrits de chacun d'eux. Cette préoccupation, au contraire, se voit, selon l'observation de M. E. Forster, dans un autre manuscrit de la même bibliothèque (nº 35), et provenant de l'abbaye de Niedermuenster, dont il a tiré la miniature (*Mon. de la peinture en Allemagne*, T. I, p. 42) qui se retrouve maintenant dans les *Nouveaux Mélanges d'Archéologie* (T. I, pl. I), avec la plupart des autres belles et curieuses miniatures du même manuscrit, et qui a été le sujet de nos propres observations (T. III, p. 381). Nous pouvons désormais apprécier ce que dit le savant allemand, des sujets associés eux-mêmes au nombre de quatre à l'image de chacun

des quatre Évangélistes, grâce aux belles gravures du P. Martin *(Nouv. Mél. d'Arch.* T. I, p. 38, 43, pl. IV, V), chacun d'eux étant en outre accompagné de son animal emblématique, et, de plus, de l'un des quatre fleuves personnifiés. L'idée d'avénement, propre à saint Matthieu, est exprimée aux quatre angles de la composition, par trois groupes d'ancêtres de Notre-Seigneur, et le groupe final de la Vierge Mère; l'idée de résurrection, propre à saint Marc, par quatre scènes qui se rapportent en effet à ce mystère : 1° les saintes Femmes achètent des Aromates; 2° l'Ange leur apparaît au tombeau ; 3° elles rapportent aux Apôtres cette apparition; 4° Notre-Seigneur apparaît aux Apôtres eux-mêmes. Quant à saint Luc, au lieu de l'idée du sacrifice, comme dans l'autre Évangéliaire, ce sont les circonstances de la Nativité de Notre-Seigneur qu'on lui applique; dans le manuscrit de Niedermuenster, une première scène rappelle le recensement opéré dans tout l'empire; une seconde représente la Nativité même; une troisième le chant du *Gloria in excelsis*; une quatrième, l'apparition de l'Ange aux Bergers. Si l'on veut rechercher ce qu'il y a de commun entre ces représentations et la figure de l'Agneau, on verra que c'est l'idée du Sauveur dans la réalité de sa vie mortelle, le Sauveur apte à souffrir et à mourir; tandis que l'idée de glorification se retrouve dans les scènes appliquées à saint Jean, bien que l'Ascension n'y figure plus. Une première composition représente le Verbe dans le ciel comme le principe de toutes choses; une seconde, la mission de saint Jean-Baptiste; une troisième, la transfiguration, et dans la quatrième, on retrouve la Nativité, pour dire le *Caro factum est*, pour dire que l'Enfant nouvellement né, qui est adoré par les deux animaux, est celui que Dieu a reconnu pour son fils bien-aimé, sur les bords du Jourdain et sur le Thabor.

NOTE I

SUR LE COMBAT DES VICES ET DES VERTUS. T. III, p. 426.

Les inscriptions relatives à ce combat, données sur la gravure de la couverture du livre de la reine Mélisende, par le *Magasin Pittoresque* (39ᵉ année et non 40ᵉ, p. 28), nous ont induit en erreur sur la désignation

de plusieurs des combattants. Le P. Cahier nous l'a fait apercevoir en publiant un très-bon dessin de ce monument, que le P. Martin avait lui-même gravé (*Nouveaux mélanges d'Arch.* T. II, pl. I). L'exactitude des textes, cette fois, est prouvée par leur accord avec le poëme de Prudence, la *Psychomachia*, que le sculpteur en ivoire a évidemment suivi presque en tous points, poëme auquel le moyen âge, probablement, avait emprunté ce sujet, qui eut tant de vogue jusqu'au XIII[e] siècle.

Le champ de bataille est l'âme elle-même; Jésus-Christ préside, il vous ordonne de combattre : *depugnare jubes*; il a fourni les armes aux vertus, il leur promet la récompense; alors entre elles et les vices contraires, il s'engage autant de combats singuliers, c'est celui de la Foi contre l'Idolâtrie : *Fidei et Idololatriæ pugna*; puis la lutte s'engage entre la Pudeur et l'Impureté, *Pudicitiæ et Libidinis pugna*; entre la Patience et la Colère, *Patientiæ et Iræ congressus*; entre l'Orgueil et l'Humilité, *Superbiæ et Humilitatis pugna*; entre la Sobriété et le vice contraire, qui reçoit ici le nom de Luxure, *Luxuriæ et Sobrietatis pugna*; entre la Largesse et l'Avarice, *Avaritiæ et Largitatis pugna*; et enfin la Concorde triomphe de la Discorde, *Concordiæ et Discordiæ pugna*.

Comparant maintenant les deux gravures, nous observons que sur la ligne médiane, en partant du haut, les textes relatifs aux combats de la Foi contre l'Idolâtrie et de l'Humilité contre l'Orgueil, sont les mêmes. Mais, arrivant au troisième groupe, et lisant *Largitudo* avec le P. Martin, on voit disparaître toute l'énigme que nous avions essayé de résoudre tant bien que mal, lorsque, trompé par le mot *Fortitudo*, nous avions cru que la Force combattait contre l'Avarice. Nous devons aussi retirer ce que nous avons dit de cette sorte de prétendue paresse, qui sous le nom de *Tarditas* semblait, contrairement à la pensée générale de ce petit monument, qui représente les vertus toujours victorieuses, montrer un vice vainqueur à son tour. Le P. Martin nous faisant lire *Largitas*, resterait à expliquer le sens de cette double représentation, sous les noms de *Largitudo* et de *Largitas*, d'une même vertu, la libéralité ou la générosité, nommée, dans les vers de Prudence, *Miseratio*, et selon d'autres versions, *Operatio*.

Sur les lignes latérales on lit, dans le *Magasin Pittoresque*, les mots *Spes*, désignant la vertu placée à la droite de la Foi; *Caritas*, la vertu placée à gauche, là où le P. Martin a gravé *Bonitas* d'un côté, et de l'autre des caractères illisibles. A cet égard, n'étant point éclairé par le texte du poëte, il est impossible, sans voir le monument, de dire qui a raison. Dans la seconde rangée au contraire, en lisant *Pudicitia* et non plus *Justitia*, on comprend que le vice égorgé, *Libido*, n'est pas la Licence, mais l'Impureté;

et au dessous, ce chevalier qui nous avait semblé caresser la Luxure, étant nommé *Sobrietas*, il est clair que sous le nom de *Luxuria* il faut entendre les plaisirs des sens en général, plus particulièrement la Gourmandise, et que la Sobriété lui brise les dents, comme l'a très-bien dit le P. Cahier, et l'on pourrait ajouter lui fait avaler sa langue, conformément à ces vers de Prudence :

Dentibus introrsum solutis, lingua refectam
Dilaniata gulam frustis et sanguinæ complet.

La placidité de mouvements, si contraire à la rixe sanglante décrite par le poëte, ne tiendrait donc, sur cet ivoire, qu'à une certaine timidité d'exécution, qui d'ailleurs apparaît moindre sur la planche du P. Martin que dans le *Magasin Pittoresque*.

Nous n'avons pas parlé des combattants du côté opposé ; nous apprenons qu'ils représentent la Patience aux prises avec la Colère, puis la Concorde qui plonge son glaive dans la bouche de la Discorde. Nous renvoyons, pour de plus amples explications, au mémoire du P. Cahier. Pour nous, il suffit à notre tâche d'avoir indiqué le caractère de ces représentations, jusqu'au moment où l'on chercha plutôt à mettre en opposition les Vertus et les Vices, en exprimant les caractères qui leur sont propres et en les classant dans un ordre plus méthodique.

NOTE J

SUR UNE PLAQUE ÉMAILLÉE, MAL A PROPOS QUALIFIÉE D'AGRAFE, ET REPRÉSENTANT LES VERTUS. T. III, p. 180.

Cette plaque émaillée n'a jamais servi d'agrafe de chape, comme nous l'avons dit, prenant trop à la lettre quelques paroles de M. Didron, qui, le premier, nous l'a fait connaître. Depuis, M. Labarte en a donné une belle lithocromie (*Arts Industriels*, pl. CVII), et le P. Cahier a publié une planche du P. A. Martin où elle apparaît au milieu de l'un des petits côtés de la châsse émaillée dont elle faisait partie (*Nouveaux Mélanges d'Arch.* T. II, p. 174). Cette châsse était originairement à Maëstricht, elle renfer-

mait les reliques de saint Gundulfe, évêque de cette ville, représenté dans le tympan qui la surmonte. Le P. A. Martin en avait commencé le dessin à Maëstricht, plus tard il le termina chez le prince Soltikoff, où il la retrouva à sa grande surprise. La rectification que nous faisons quant à la destination de cette plaque ne change rien d'ailleurs à ce que nous avons dit des figures dont elle est ornée. Seulement nous croyons de moins en moins que la foi y porte un crible.

NOTE K

SUR LES OFFRANDES DE CAIN ET D'ABEL. T. III, p. 30.

L'acceptation de ces offrandes sans distinction apparente sur les anciens sarcophages, étonne. Bottari a essayé de la nier, faute de pouvoir l'expliquer; il a voulu interpréter dans un sens de répulsion le geste de la figure divine qui se dirige précisément vers l'offrande de Caïn, sur le sarcophage du cimetière de Sainte-Lucine, maintenant au musée de Latran, que nous avons reproduit d'après une photographie (t. I. pl. v; Bosio, *Rom. Sott.*, p. 159; Bottari *Pitt.*, et *Scult.*, pl. I, t. II, III, pl. LI, p. 41), photographie que nous avons encore sous les yeux; mais cette interprétation ne peut se soutenir en vue du monument, et encore moins en le comparant aux monuments analogues. Sur le sarcophage du cimetière de Sainte-Agnès que Bottari a également reproduit (Bosio, p. 431; Bottari pl. LXXXVII; Martigny, *Dict. des Ant. chrét.* p. 209), la figure divine prend des mains de Caïn la gerbe qui lui est offerte. Sur le sarcophage du musée d'Arles, n° 39, publié par Millin (*Voy. dans les dép. du Midi*, pl. LXVII, fig. 1, p. 525), Dieu lève la main vers l'offrande de Caïn, pour l'agréer ou la bénir si sensiblement que Millin en paraît à son tour étonné. La preuve que ce geste a cette signification, c'est que, sur le sarcophage du musée de Latran, que nous avons publié (II. pl. XV), le même geste se dirige vers l'agneau d'Abel, ce monument étant le seul de ceux que nous pouvons comparer en ce moment où l'offrande de Caïn paraisse négligée... Ainsi l'inspection des originaux ne résout pas le problème, elle le pose plus fermement au contraire, et la différence remarquée par

M. l'abbé Martigny (*Dict.* p. 2) entre le costume des deux frères ne porte que sur celui de ces sarcophages, dont nous ne pouvons parler que d'après la planche justement suspecte de Bosio (p. 431), et ses reproductions. En général, on peut dire qu'il y a similitude entre les deux frères, à tel point que nous croirions la préférence qui semblerait accordée à Abel sur le sarcophage de la croix triomphante (II. pl. XV), plutôt fortuite que calculée. On ne peut douter que ce ne soit le sacrifice d'Abel, et non celui de Caïn, qui a motivé cette représentation, évidemment choisie pour exprimer l'efficacité du sacrifice réparateur dont Abel offrait la figure; la position qu'elle occupe sur les deux sarcophages où nous en avons donné des exemples s'accorde parfaitement avec cette pensée. Elle est placée sur l'un (I. pl. V) à la suite d'Adam et Eve, représentés après leur chute, au moment où ils reçoivent les divines promesses, plutôt encore qu'écoutant l'arrêt de leur condamnation. Il y a plus, car ces deux scènes sont liées ensemble par le mouvement du Christ qui avance jusqu'au trône divin la gerbe qui devrait être donnée à Adam, comme pour indiquer que la signification de cette gerbe se confond avec celle des offrandes. Sur notre sarcophage (II, pl. XV), cette scène des offrandes accompagne celle où saint Pierre est conduit au martyre, dont la signification dans le sens de la réparation est bien établie; elle tient lieu comme équivalent du rocher d'où le nouveau Moïse fait jaillir l'eau réparatrice.

La similitude maintenue entre les deux frères tient originairement, c'est du moins ce qui nous paraît le plus probable, au système élémentaire usité alors pour la représentation des faits. On veut dire que Abel et Caïn fond leurs offrandes. On met en scène deux personnages qui font une offrande, voilà le fait exprimé; la nature des offrandes l'étant aussi, l'esprit du temps fait qu'on s'attache à la nature de ces offrandes, au sens qu'on peut leur attribuer, et le mode de représentation se fixe et se perpétue dans ces conditions.

Bosio ou Séverano dans le IVe et dernier livre de la *Rome Sotteranea* (p. 605) ont essayé d'expliquer la signification des offrandes de Caïn et d'Abel, comme étant l'un des sujets usités dans les catacombes; mais cette explication ne s'applique à aucun monument en particulier, et ne cadre avec aucun de ceux qu'ils nous ont fait connaître, ou que nous avons pu connaître d'ailleurs. Ils constatent que les Pères, à partir de Tertullien, de saint Ambroise, de saint Jérôme, ont vu dans Caïn, comparé sous ce rapport à Ismaël, la figure de la synagogue repoussée, Abel figurant le peuple fidèle, l'Eglise; mais pour faire l'application de ces textes à nos monuments, il faudrait que l'offrande de Caïn y apparût en tant

que repoussée, ce qui n'est pas. Il faut se rappeler que le symbolisme le mieux établi chez les écrivains d'une époque n'entre pas pour cela nécessairement dans les thèmes habituels de l'iconographie à la même époque. Ce système d'opposition tient au cycle de la nouvelle alliance qui n'a prévalu dans l'art que plusieurs siècles plus tard. L'époque où nous sommes était plutôt celle du cycle des deux cités, Jérusalem et Bethléem, du bœuf et de l'âne : on ne voit alors que bien peu apparaître l'expression des idées de la séparation entre les amis de la droite et les déshérités de la gauche. Nous disons bien peu, parce qu'on en voit cependant quelques exemples : tels les deux soldats, au pied de la croix, l'un qui la contemple, l'autre qui reste endormi, sur l'un de nos sarcophages, et bien d'autres (II, IV) ; telle l'opposition entre le lavement de mains de Pilate et le lavement des pieds de saint Pierre (IV, pl. X); telles encore ailleurs, près du Bon Pasteur, les brebis qui s'approchent et les brebis qui s'éloignent. C'est pourquoi il ne serait pas impossible que, conformément aux écrits des Pères, on eût dès le IVe ou le Ve siècle représenté la répulsion des offrandes de Caïn, en regard de l'acceptation de celles d'Abel ; mais ce serait quelque chose d'exceptionnel et qui n'entrait pas dans le cours habituel des sujets iconographiques alors usités.

NOTE L

SUR L'ANNONCIATION DE LA MOSAÏQUE DU Ve SIÈCLE, A SAINTE-MARIE-MAJEURE. T. IV, p. 102.

M. Rohault de Fleury, grâce aux derniers perfectionnements apportés à la chambre claire, a pu observer les figures de cette mosaïque, et les donner avec une précision qui n'avait pas été possible jusqu'ici ; il nous apprend que la sainte Vierge, dans la scène de l'Annonciation (*L'Évangile*, T. I, pl. II, p. 12), tient à la main une espèce de ruban de couleur orangée, qui aboutit à une masse de pelotes de la même couleur, dans une corbeille. Et il juge que ce détail se rapporte à une croyance légendaire, d'après laquelle la sainte Vierge aurait été occupée à préparer le tissu du

voile du Temple, lorsque l'Archange lui apparut. Dans la miniature du manuscrit syriaque de Florence, il interprète de même une sorte de ruban violet « qui, posant », dit-il, « sur le bras du siége, descend de l'autre « bout jusqu'à la corbeille » (*Ev.* pl. III, fig. I, p. 12). Le disque et le vase que nous avions remarqué (p. 103, note) étant, selon lui, le dos d'un siége et une corbeille, l'une et l'autre interprétation sont possibles, tant ces objets sont faiblement dessinés. La légende de l'eau puisée à la fontaine paraît avoir été la plus répandue des deux, car elle est consignée dans deux des Évangiles apocryphes, tandis que dans aucun de ces écrits il n'est parlé du voile du temple auquel la sainte Vierge aurait travaillé. M. Rohault de Fleury donne (*Ev.* pl. VII) une *Annonciation* tirée des mosaïques de Saint-Marc, à Venise (XIe siècle), où la sainte Vierge est prête à puiser de l'eau tenant un vase à la main, devant un puits. Il donne aussi trois *Annonciations* du VIIIe siècle : une mosaïque à Saints-Nérée-et-Achillée de Rome, et deux miniatures prises à Venise (*Ev.* pl. IV,), dans lesquelles Marie tient ou des fuseaux ou un fil, qui pourraient se rapporter à la tradition du voile du Temple. Il pourrait en être de même par conséquent de la miniature que nous avons publiée (pl. III). Quoi qu'il en soit, on voit, par l'ensemble de ces faits, se dessiner ces deux tendances, que nous avons remarquées dans les monuments des IVe, V^e et VIe siècles, et par extension dans ceux du moyen âge qui en dérivent, tendance à exprimer la substance du fait avec une simplicité qui prend dans certains cas une apparence de naturalisme, et tendance à relever la pensée du mystère par un grand sentiment de dignité; ces deux tendances souvent se combinent; quelquefois, elles paraissent se combattre. Au vrai, il est croyable que Marie, lors de l'Apparition de l'Ange, était en prière ou en méditation, plutôt qu'occupée d'aucun travail manuel ; c'est ainsi que sainte Brigitte, Marie d'Agreda, Catherine Emmerich, la représentent, s'écartant encore en ce point des livres apocryphes. Les légendes que nous avons citées demeurent sans autorité ; il y a cependant une différence à faire entre les deux versions : nous admettrions que l'on pût représenter la sainte Vierge avec un fuseau, un fil ou un ruban à la main, bien plutôt que surprise au moment de puiser à une fontaine; et si on se borne à placer ces instruments de travail à côté d'elle, il n'y a assurément rien là qui ne puisse être toujours imité. Considérons maintenant les dix-huit exemples de l'Annonciation, du VIIe au XIIe siècle, donnés par M. Rohault de Fleury. Par rapport à la position de la sainte Vierge, nous remarquons que dans le plus grand nombre des cas elle est debout ; mais si, en observant ces exemples, nous ne descendons pas plus bas que le IXe siècle, dans le plus grand nombre des cas elle est assise.

NOTE M

SUR L'ADORATION DES MAGES DANS LA MOSAIQUE DU Ve SIÈCLE, A SAINTE-MARIE-MAJEURE. T. IV, p. 123.

—

Nous avons dit que dans cette composition l'enfant Jésus était assis sur un trône, entre la sainte Vierge et saint Joseph ; or, il nous paraît démontré maintenant par M. Rohault de Fleury (*L'Evangile*, pl. xxi, p. 67) qu'au lieu de saint Joseph, c'est une seconde femme qui est représentée à l'opposé de la sainte Vierge ; cette femme est voilée, elle tient un volume entr'ouvert, et nous sommes très-porté à admettre l'interprétation du judicieux observateur qui propose d'y voir la personnification de l'Église. Cette interprétation rentre d'ailleurs on ne peut mieux dans le caractère de généralité qui ressort de tout l'ensemble de la composition (Voyez ci-dessus, note F).

NOTE N

SUR LA QUESTION DE SAVOIR SI C'EST SAINT JOSEPH OU UN ANGE QUI EST REPRÉSENTÉ PRÈS DE L'ENFANT JÉSUS, DANS LA MINIATURE DE LA NATIVITÉ, MANUSCRIT SYRIAQUE DE FLORENCE. T. IV, p. 126, 135.

—

Nous avons dit (p. 126) que saint Joseph ne se montre pas dans cette miniature, et qu'un ange y adorait l'enfant Jésus. M. Rohault de Fleury dit au contraire : « Derrière l'enfant, saint Joseph, jeune et sans barbe, le « regarde avec admiration. » (*L'Evangile*, pl. xi, fig. ii, p. 44.) C'est-à-dire que nous avons pris pour un ange le personnage qu'il a pris pour saint Joseph. Ce personnage n'a point d'ailes, c'est en sa faveur ; la figure

imberbe et le nimbe seraient plutôt en la nôtre, car dans d'autres miniatures de ce manuscrit, nous avons remarqué que le nimbe n'y était donné qu'à Notre-Seigneur, à la sainte Vierge et aux anges. *Sub judice lis est.* Si on a représenté là saint Joseph, c'est un mode de représentation isolé, et qui n'a pas pris racine. Si c'est un Ange, on est entré dans un ordre d'idées qui s'est longtemps soutenu. Quant à la sainte Vierge qui, dans cette miniature, est assise, et qui a la tête dirigée vers nous et non vers son divin Fils, comme nous l'avions fait observer, nous nous en rapportons au dessin de M. Rohault de Fleury, comme étant plus sûr et plus précis que nos notes et nos souvenirs, et nous dirons que dans cette situation le mouvement de sa main droite, dirigée, ce semble, vers l'enfant Jésus, paraît indiquer qu'elle y pense, exclure par conséquent cette apparence d'indifférence, qui s'est présentée à nous comme une énigme: dans ces termes, cette Vierge revient tout à fait aux conditions qui nous ont paru les meilleures, et que nous avons exprimées (fin de la page 136). Dans les huit autres exemples de la Nativité, du VII[e] au XII[e] siècle, donnés par M. Rohault de Fleury, la sainte Vierge est toujours couchée; dans un seul de ces exemples sa tête se dirige vers son divin Fils, et, dans deux autres seulement, une des mains; l'un de ces derniers est emprunté aux bas-reliefs de Notre-Dame de Poitiers, que nous avons nous-même cité. Parmi ces monuments, l'indifférence apparente ou le sommeil de saint Joseph ne souffrent qu'une seule exception.

NOTE O

SUR LA DIFFICULTÉ DE REPRÉSENTER NOTRE-SEIGNEUR ET LES APOTRES COUCHÉS, DANS LA CÈNE. IV, 272.

—

M. Rohault de Fleury nous fait connaître (*L'Evangile*, T. II, pl. LXXIII) qu'à Saint-Appolinaire-le-Neuf de Ravenne, dans la Cène qui figure parmi les mosaïques de la nef, Notre-Seigneur et les Apôtres sont couchés; ce détail nous avait échappé lorsque nous avons observé le monument lui-même et les mauvaises planches de Ciampini; nous le relevons en ce moment, parce qu'on voit de plus en plus, par l'effet de

cette tentative même, toutes les difficultés d'agencement dont nous avons parlé. Ici Notre-Seigneur, placé en avant et en face de nous, tourne le dos à tous les Apôtres. Parmi ceux-ci, on ne distingue que saint Pierre, placé immédiatement derrière lui ; on le distingue à sa tonsure (nouvel exemple de cet insigne au VIe siècle). Il n'y a pas ainsi de place possible pour saint Jean, si on voulait le représenter dans son propre rôle, et, parmi les douze Apôtres, il est impossible de le distinguer, et de même de Judas. Il est aussi à remarquer que la table est chargée de deux gros poissons qui la remplissent presque entièrement.

Nous n'avions pas présente à la mémoire cette composition lorsque nous avons dit (p. 273, note) que la miniature de l'Evangéliaire grec (4o-74) nous offrait la plus ancienne représentation de la Cène que nous puissions citer ; d'ailleurs, en parlant ainsi, nous ne nous étions pas rendu encore parfaitement compte que ce manuscrit n'était que du XIe ou du XIIe siècle. La Cène de Saint-Appolinaire-le-Neuf a été omise aussi dans l'énumération donnée T. IV, p. 195, des sujets évangéliques représentés dans cette église.

Nous avons dit (IV, 273) que nous ne connaissions pas d'exemple, avant le XVe siècle, de tableau spécialement consacré à la communion des Apôtres dans les conditions d'une représentation historique, c'est que nous n'avions pas non plus tout remarqué et tout retenu de ce que nous avions vu dans les miniatures du manuscrit syriaque de Florence, car M. Rohault publie une de ses miniatures où la communion des Apôtres est représentée dans les conditions exposées (l'*Evangile*, T. II, pl. LXXIII). Nous remarquons maintenant que, dans cette planche, outre Notre-Seigneur, le groupe des Apôtres ne compte que onze personnages et que l'une des dernières têtes semble porter un voile ; ce détail mériterait d'être éclairci. L'Évangéliaire grec (no 74), outre la miniature où Notre Seigneur et les Apôtres sont couchés, en offre aussi une autre où le divin Sauveur leur distribue successivement son corps et son sang sous les espèces du pain et du vin ; et alors ils sont debout les uns et les autres (*L'Evangile*, T. II, pl. LXXIV).

NOTE P

SUR LES COMPOSITIONS ACCESSOIRES ASSOCIÉES A LA SCÈNE PRINCIPALE DU CRUCIFIEMENT. T. IV, p. 312.

L'image sacrée du crucifix, plus généralement jusqu'au XIIIe siècle, quelquefois encore depuis, a été conçu dans un sentiment de triomphe, eu égard à la souveraine efficacité du divin Sacrifice. Nous avons plus d'une fois renvoyé à la belle étude du P. Cahier sur les cinq ivoires des XIe et XIIe siècles, où cette pensée est rendue principalement par des compositions symboliques (*Mélanges d'Arch.*, pl. IV, V, VI, VII, VIII) : le côté du Sauveur est ouvert, de son sang naît l'Église; la synagogue s'en va; il meurt, mais sa mort, c'est le principe de la Résurrection; les Évangélistes en répandent les fruits; le soleil, la lune, la terre, la mer le proclament à l'envi comme le Souverain dominateur, qui, par cette mort même, vient de commencer son règne. A côté de cette série de couvertures de livres, d'Évangéliaires principalement, on en rencontre une autre fort analogue à certains égards et cependant très-distincte, où avec un même fond de pensées on a substitué aux personnages symboiques un ensemble de faits évangéliques, de sorte que le crucifix, occupant toujours la partie centrale de la composition, comme l'axe de toutes les pensées chrétiennes : les fruits du divin sacrifice étant toujours exprimés par la propre résurrection de la céleste Victime : l'idée du triomphe est surtout rendue par la scène de l'Ascension, qui couronne le monument.

Nous prenons, aussi nous, pour terme de comparaison un ensemble de compositions conçues selon ces données : trois couvertures d'Évangéliaires, le vitrail de Poitiers et le crucifix de Sarzane. La plus ancienne des trois couvertures d'Évangéliaires est publiée par M. Labarte (*Hist. des Arts ind.*, pl. XIV), elle a fait partie de la collection Soltikoff, on l'attribue au IXe siècle; la seconde, qui est non plus en ivoire sculpté, mais en métal ciselé, faisait partie du trésor de la cathédrale de Milan, quand Giulini l'a publiée (*Memorie di Milano*, 410, p. 111) ; elle nous paraîtrait du XIe siècle; la troisième est celle de la cathédrale de Narbonne, que nous avons publiée avec le concours de M. E. Didron dans les *Annales archéologiques* (T. XXVII, p. 5), et dont nous reproduisons ici une esquisse au

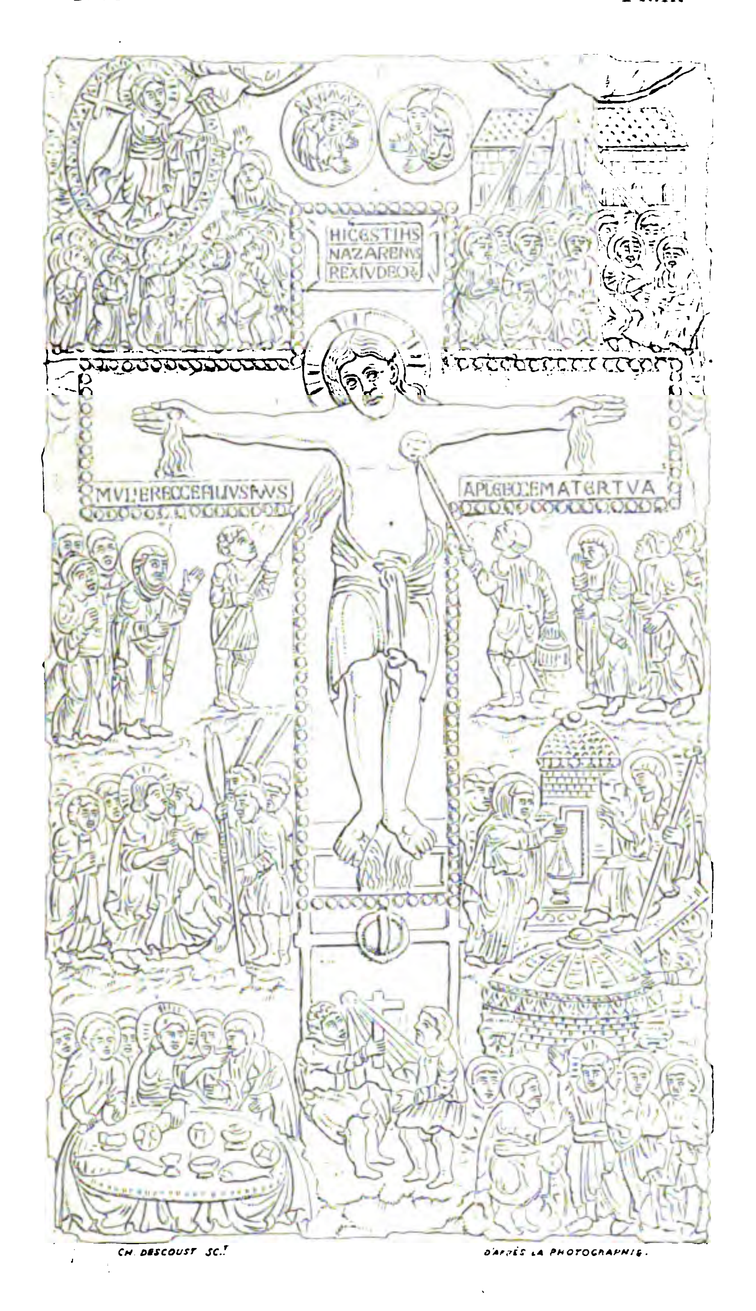
trait, suffisante pour en rappeler la composition iconographique, œuvre très-probablement du XIIe siècle. De la fin de ce siècle est le vitrail principal de la cathédrale de Poitiers, publié par M. l'abbé Auber (*Hist. de la Cath. de Poitiers*, pl. x), et de sa première moitié le crucifix signé *Guillemus*, publié par Rosini (*Storia della pitt. ital.*, pl. A, in-fol.).

Comme toujours, c'est celui de ces monuments qui est le plus ancien dont la composition est la plus simple, et c'est sur les panneaux qui accompagnent le crucifix de Sarzane que les scènes de la Passion tiennent le plus de place, sans que la pensée du triomphe, toutefois, y soit moins accusée; c'est même là où elle est le mieux rendue dans l'expression du crucifix lui-même.

Nous disons que la composition de l'ivoire Soltikoff est la plus simple: en effet, elle se réduit autour du crucifix, qui est vêtu de la longue robe, à quatre scènes distribuées dans les quatre cantons de la croix, celles du bas se rapportant toutes les deux à la Résurrection; celles du haut, toutes les deux à l'Ascension. Nous les avons décrites dans le cours de notre ouvrage (IV, 371, 372). Nous ajouterons seulement, comme trait éminemment remarquable, que les pieds du Christ y reposent sur un calice.

La plaque de métal de Milan est la seule où la scène de la Résurrection, rendue sur tous ces monuments par l'apparition de l'Ange aux saintes Femmes, ne se voit pas dans la partie inférieure du tableau ; elle occupe un compartiment dans le prolongement du bras droit de la Croix, en regard d'une autre scène, sur laquelle nous reviendrons, et qui montre le Sauveur tenant par la main le bon larron, emmené avec lui dans le Paradis; sous le pied de la Croix est la Descente aux Limbes, accompagnée de deux Saints locaux, saint Ambroise et son frère, saint Satyre; le porte-lance et le porte-éponge, la sainte Vierge et saint Jean, comme associés plus spécialement au Crucifiement, occupent deux compartiments parallèles à la hampe de la Croix; toute la partie supérieure est réservée pour l'Ascension, selon une disposition presque identique avec celle du vitrail de Poitiers, où les Apôtres étant rangés en des compartiments latéraux, le Christ triomphant apparaît seul dans une auréole soutenue par les Anges, au-dessus de la Croix. Quand nous aurons rappelé les mots LVX MVNDI, inscrits comme titre au-dessus de la Croix, le soleil et la lune personnifiés de chaque côté, et les quatre emblèmes évangéliques, répartis aux quatre angles extrêmes du monument, nous aurons achevé de le décrire.

L'ivoire de Narbonne est celui de ces *Crucifiements* illustrés, on peut le dire, par un abrégé évangélique, où les scènes sont les plus multipliées et les plus variées. La série y commence, au point de vue chronologique, à



IVOIRE DE LA CATHÉDRALE DE NARBONNE (XII[e] SIÈCLE.).

prendre de bas en haut, à droite du crucifix, par la Cène, d'où l'on passe à la Trahison de Judas, pour arriver aux personnages historiques de la Passion : la sainte Vierge et les saintes femmes, précédées du porte-lance, groupées immédiatement sous la branche droite de la croix, et sous l'autre branche, le porte-éponge, et saint Jean suivi de deux personnages vêtus comme lui. Ces personnages nous ont semblé être des apôtres, la pensée s'étendant ici au delà de la donnée étroitement historique, pour envisager la prédication évangélique, qui eut son point de départ au pied de la croix. Cette interprétation est favorisée par les inscriptions qu'on lit sur les branches mêmes de cette croix, d'un côté : MVLIER ECCE FILIVS TVVS; de l'autre : APOSTOLE, ECCE MATER TVA. La scène historique se continue de haut en bas, la résurrection étant exprimée, comme nous l'avons fait remarquer en général pour tous nos termes de comparaison, par les saintes femmes au tombeau, avec cette circonstance que le saint sépulcre prend la forme de rotonde monumentale, corrélative à l'idée de triomphe : observation qui s'applique également à l'ivoire Soltikoff. Puis vient le témoignage de saint Thomas, pour conclure de ce côté. Il faut ensuite remonter au-dessus de la croix pour voir tout cet ensemble couronné par les deux scènes de l'Ascension et de la Descente du Saint-Esprit, si remarquables par ces deux grandes mains divines que nous avons décrites (II, 178; IV, 424), l'une accueillant le divin Sauveur, lorsqu'il s'élance vers le ciel, l'autre répandant si abondamment les rayons de l'Esprit sanctificateur. Au-dessous de la croix, on voit encore le soleil et la lune personnifiés; ils sont très-remarquables eux-mêmes, par leurs gestes d'acclamation. On voit au-dessous le tirage au sort de la robe sans couture; il se pourrait, comme nous l'expliquerons dans la note suivante, qu'on ait voulu par là représenter les ennemis du Christ et de son Église impuissants contre le tissu sacré de son enseignement infaillible.

Le titre de roi a été gravé littéralement, conformément à la version de saint Matthieu : HIC EST JESVS REX JVDEORVM ; le Christ lui-même est remarquable par son type d'immortelle jeunesse, par son air de sérénité, par la pose parfaitement horizontale de ses bras, toutes circonstances en rapport avec le caractère de triomphe, et on comprend mieux que, ce triomphe, Jésus l'obtient par la souveraine efficacité de l'effusion de son sang, en voyant ce sang jaillir de ses plaies en jets si abondants.

Nous avons décrit la verrière de Poitiers (II, 419, 447; IV, 375; V, 177), le porte-lance et le porte-éponge, avec Marie et saint Jean, sous les branches de la croix; les saintes femmes au tombeau, au-dessous; le Christ triomphant dans l'Ascension, au-dessus : ce sont là les données communes des compositions que nous comparons. Ce que celle-ci a de particulier,

c'est le martyre de saint Pierre et celui de saint Paul qui lui est associé, avec les morts qui ressuscitent dans les écoinçons supérieurs du quatrilobe qui leur est consacré, des ennemis vaincus au-dessous, et, comme complément, le roi et la reine qui soutiennent la tiare, sous la tête de saint Pierre crucifié.

Le crucifix de Sarzane et les peintures des panneaux qui l'accompagnent ont été eux-mêmes décrits (IV, 265, et non pas 263, comme on a imprimé dans la table, et 292). Nous avons parlé (II, 337) de cette forme de croix; il suffira d'ajouter que, si la scène des saintes femmes au tombeau, dans la partie la plus inférieure, y tient peu de place, celle de l'Ascension, au contraire, à son sommet, joue un rôle tout à fait prépondérant; il mérite d'autant plus l'attention, que nous y retrouvons la sainte Vierge, au-dessous de la céleste auréole de son divin Fils, au milieu des apôtres et des deux anges rangés à sa droite et à sa gauche, et dans cette attitude d'Orante, qui élève si haut, comme nous l'avons vu, la composition dans la sphère des idées.

NOTE P'

SUR LE TIRAGE AU SORT DE LA ROBE SANS COUTURE ET LE ROLE DES SOLDATS AU PIED DE LA CROIX. T. IV, p. 322.

Nous n'avons dit, dans le corps de notre ouvrage, qu'un mot du tirage au sort de la robe sans couture, pressé par l'abondance des matières, et cependant cet épisode de la Passion a une certaine importance dans l'iconographie chrétienne; sa représentation, au IV[e] siècle, sur l'un des reliquaires de Monza (Mozzoni, *Tav. cron.*, p. 79, fig. B), et dans la miniature de l'Évangéliaire syriaque (Labarte, *Arts indust.* pl. LXXX; Rohault de Fleury, T. II, pl. LXXXVII), annonce qu'on y attachait un sens. Ce genre d'exactitude, par lequel on cherche à mettre sous les yeux les choses comme on peut imaginer qu'elles se sont passées jusque dans leurs détails, était bien loin de l'esprit de ces temps; on se proposait d'en rendre la substance, on en choisissait les circontances à raison de leur signification, on les agençait sans scrupule en conséquence, et aussi d'après l'espace dont on disposait. La robe sans couture était une figure de l'Église qui, quant à l'essence de la doctrine, a reçu la promesse de n'être jamais entamée par aucuns déchirements. D'après l'attitude des soldats qui la tirent au sort, dans la miniature syriaque, on peut fa-

cilement l'adapter à la pensée qu'ils représentent les ennemis de l'Église, toujours impuissants contre elle ; sur le reliquaire de Monza, où leurs formes sont tout élémentaires, et où l'on ne peut juger de leur rôle que par leurs attitudes, ils sembleraient contraints eux-mêmes de rendre témoignage au divin crucifié, et on pourrait les confondre avec l'homme et la femme régénérés qui, dans des monuments du même temps, apparaissent au pied de la croix, si ce n'était au milieu d'eux l'objet de forme, d'ailleurs très-peu déterminée, si on en juge par la planche de Frisi (*Memorie di Monza*, T. I, pl. VI), reproduite par Mozzoni, qui seule en est restée, objet qui cependant ne nous paraît pas pouvoir être autre chose que la robe sacrée. Dans les monuments subséquents, c'est plutôt la disposition de la miniature qui a été adoptée; M. Rohault de Fleury en a donné un exemple que nous croyons du XIII[e] siècle, d'après une mosaïque de Venise (*l'Évangile*, T. II, pl. XC), et nous venons d'en donner un autre, en reproduisant une esquisse de l'ivoire de Narbonne.

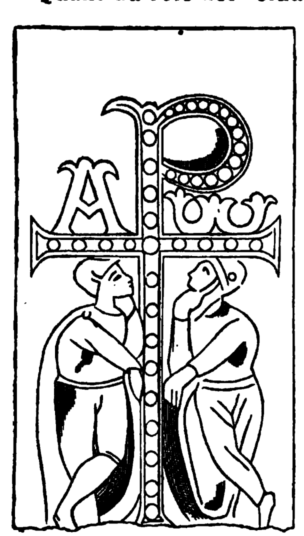
Pour accompagner notre *Étude sur la Croix et le crucifix*, M. E. Didron avait aussi publié, dans les *Annales archéologiques* (T. XXVI, p. 213), d'après son propre dessin, un curieux bas-relief. L'Agneau symbolique, renfermé dans un médaillon central, y tient la place du crucifix, à l'embranchement de la croix ; le soleil et la lune apparaissent personnifiés au-dessus de chacune de ses branches, dans un sentiment que jusqu'ici nous n'avions pas assez remarqué, et qui semble être celui de la compassion, sentiment en rapport avec cette inscription gravée au-dessus : AGN(*us*) CRVCIFIGIT(*ur*) CV(*m*) INIQ(*ui*)S : *l'Agneau est crucifié avec les criminels;* au-dessous sont deux personnages imberbes, vêtus de courtes tuniques ; mais l'un d'eux porte par-dessus la sienne, un vêtement plus ample, moins favorable à la pensée qui nous y faisait voir des soldats. Maintenant, malgré cela, cette pensée à nos yeux ne souffre plus de doute, depuis que nous savons dans quelle circonstance ce bas-relief est représenté. Il fait partie d'une longue série, comprenant toute l'histoire évangélique en trente-six rangées, réparties neuf par neuf sur les quatre colonnes en albâtre oriental, qui soutiennent le Ciborium à Saint-Marc de Venise, œuvre reputée du XI[e] siècle, mais que nous croirions plus récente.

Associé probablement au crucifix, représenté isolément dans une autre arcade et publié par M. Rohault de Fleury (*Evangile*, pl. XCIV, fig. 4), il est placé entre le portement de croix qui est accompagné de cette inscription : CHRISTUS DUCITUR AD CRUCIFIGENDUM, *le Christ est conduit au lieu de son crucifiement*, et une autre scène qui porte celle-ci : CUSTODIT(*ur*) SEPULCHRUM, *le sépulcre est gardé*, bien que l'Ange y apparaisse déjà aux Saintes Femmes ; il représente donc, sous forme symbolique, la scène historique

du crucifiement lui-même. Il en résulte pour nous la conviction que les deux personnages du bas sont les soldats qui se tirèrent au sort la robe mystérieuse exposée entre leurs mains : leur placidité d'expression, de nature à tromper sur leur caractère, pourrait être l'effet d'une timidité d'exécution, elle pourrait aussi être calculée pour ne pas troubler l'aspect de sérénité qu'on a voulu voir régner dans l'ensemble de la composition. Alors les termes *cum iniquis*, qui se rapportent directement aux larrons, nous paraîtraient retomber aussi sur la propre iniquité de ces spoliateurs. Comme si on avait voulu dire : Ce doux Agneau est traité comme mériteraient de l'être ceux-là même qui se partagent ses dépouilles. Alors on ne s'attacherait pas autant à l'idée d'indivisibilité ; mais elle est dans l'essence du sujet, et l'Agneau triomphe par cela même que sa robe sacrée résiste à toute division.

L'air de placidité de ces soldats que nous venons de chercher à expliquer autrement, nous avait d'abord incliné à croire qu'ils devaient être pris en bonne part, et maintenant encore, après l'explication donnée, nous ne serions pas étonné que la disposition où l'on était à entendre en général dans un sens favorable le rôle des soldats au pied de la croix, n'ait contribué à faire donner à ceux dont nous venons de parler, cet air qui ne paraît ni hostile ni endurci : ce seraient des ennemis, mais des ennemis regagnés; des criminels, mais des criminels qui se convertissent.

Quant au rôle des soldats au pied de la croix dans un sens pleinement favorable, M. E. Didron vient, par un de ses dessins qu'il veut bien mettre à notre disposition, de nous en faire connaître un exemple remarquable qui était nouveau pour nous, puisque nous ne l'avions pas aperçu dans la galerie des inscriptions, au Vatican, et nous nous empressons, en le publiant, d'en faire profiter nos lecteurs. Ils seront avertis qu'il est très-réduit, l'original ayant un mètre de hauteur. On y voit les deux soldats levant les yeux vers l'instrument du salut qui a pris la forme monogrammatique et gemmée, et surmonté de l'*Alpha* et de l'*Oméga* : toutes circonstances propres à faire ressortir la pensée du triomphe. Et de triomphe, il n'y en a pas de plus beau pour le divin Sauveur que d'avoir conquis à sa grâce les auteurs mêmes de sa mort.



Les soldats au pied de la croix monogrammitisée.
(Pierre gravée au Vatican.)

1



2

CH. DESCOUST, GR. IMP. LITH. SAUV. N. POITIERS.

SARCOPHAGES DES VIᵉ ET VIIᵉ SIÈCLES

1 à Milan. 2 à Venise.

Nous avons fait observer comment, sur d'autres monuments, sur toute une série de sarcophages, notamment (T. II, pl. IV, XV; T. IV, pl. XVIII), les rôles se partageaient entre les deux soldats : l'un d'eux répondant à l'idée de salut attachée au souvenir de la conversion du centurion et de ses compagnons sur le calvaire, et levant les yeux vers le bois sacré ; l'autre répondant à l'idée d'aveuglement chez les Juifs et tous ceux qui ont refusé de participer aux bienfaits de la Rédemption, idée rappelée par les soldats qui se disaient endormis près du saint sépulcre, et qui sur ces monuments a été exprimée par un soldat endormi en effet, du côté gauche de la croix. Nous venons de rencontrer un autre sarcophage qui offre un curieux commentaire de cette composition. Il a été publié par Ferrario (*Monumenti di San Ambrogio*, pl. XXVIII), d'après qui nous le reproduisons, pl. IV, fig. 1 ; mais, donné sans explication dans cet ouvrage, il n'avait pas attiré notre attention jusqu'au moment où l'original est passé sous nos yeux. Ce monument, que nous attribuerions facilement au VIe siècle, provient de la basilique de Saint-Nabor, à Milan, et il renferme encore les reliques du saint titulaire avec celles de saint Félix et de sainte Valérie; il sert maintenant d'autel dans une chapelle latérale de la basilique Saint-Ambroise, dédiée à sainte Savine, chapelle située à partir du chœur, immédiatement avant celle de sainte Marcelline. Ici la croix centrale, au lieu de la forme du Labarum, a pris la forme d'une croix processionnelle ou stationale simple ; le soldat placé à gauche est endormi selon la disposition ordinaire; mais le soldat éveillé, au lieu de lever les yeux sur la croix, est retourné du côté opposé et les lève sur le personnage en face duquel il se trouve par suite de ce mouvement. Or, ce personnage est saint Pierre : c'est-à-dire que lever les yeux vers l'infaillible interprète des vérités révélées, c'est l'équivalent, si ce n'est mieux encore, que de les lever vers l'instrument du salut, car c'est les lever vers la vérité mieux connue, et recourir aux sources de la grâce, eu égard à ses moyens de dispensation, à son mode d'application effective. Saint Pierre est là d'ailleurs représenté selon la donnée ordinaire sur ces sortes de monuments, c'est-à-dire emmené au supplice et en regard de la comparution de son divin Maître devant Pilate, mais avec cette particularité, elle-même éminemment digne d'être signalée, qu'il est accompagné de saint Paul, prêt à se voir trancher la tête, ce qui lui donne un trait de plus de ressemblance avec le sarcophage du musée de Latran que nous avons publié, T. II, pl. XV sous ce titre : *la Croix triomphante et le Martyre.*

NOTE Q

SUR LE BON LARRON. T. IV, p. 328.

En rapprochant les différentes occasions que nous avons eu de parler de cet heureux pénitent, on comprendra l'intérêt qui s'est attaché à lui dans l'iconographie chrétienne; nous l'avons vu, ou enfant, ou homme mûr, jouer un rôle dans la *Fuite en Egypte*, et nous avons cru le voir apparaître, dès lors, avec le nimbe de la sainteté, qu'il ne devra atteindre que si tardivement. M. Rohault de Fleury nous fait connaître (*l'Evangile*, T. I, p. 77) une autre tradition, d'après laquelle le jeune homme en question pourrait être saint Jacques, désigné sous le nom de frère de Notre-Seigneur, dont on ferait un personnage distinct des deux Apôtres du même nom. Il en résulte que la désignation du bon larron par le nimbe n'est pas aussi certaine que nous l'avions cru. Nous pencherions cependant toujours en sa faveur, par la raison que la tradition qui le concerne était bien plus répandue, et que le compagnon de la sainte famille porte quelquefois des armes, comme on le voit sur le fragment de châsse que nous avons publié. (T. IV, p. 180.) Nous avons vu aussi qu'au retour de l'exil, le même personnage se retrouve dans quelques monuments accompagnant encore les saints voyageurs. Parmi les mosaïques que nous supposons du XIIIe siècle, à Saint-Marc de Venise, on en voit un exemple : il s'agit bien du Retour et non de la Fuite, car au-dessus de la composition on lit : *Hic redit a Faria Christus cum matre Maria*, et la Dispute parmi les docteurs suit immédiatement. Il faut dire que l'habitude de donner ainsi un compagnon à la sainte famille dans ses voyages a fait qu'on l'attribue à Marie et à Joseph, quelquefois même dans leur voyage de Nazareth à Bethléem, avant la naissance de Jésus; il en est ainsi, dans ces mêmes mosaïques, de la scène publiée par M. Rohault de Fleury (pl. X) qui porte ce titre : *Nunc censum solvere pergit* (Joseph). Nous ne disons pas que dans ces diverses représentations les artistes aient toujours eu l'intention arrêtée de représenter le bon larron : ils suivaient une pratique d'école, sans peut-être en connaître tous et toujours l'origine. Nous croirions en voir la preuve, par exemple, dans une *Fuite en Egypte*, que nous avons observée dernièrement dans la chapelle de St-Georges, près l'église St-Antoine, à Padoue, parmi les fresques de la fin du XIVe siècle, attribuées à Jacques Avanzi. Là, au

lieu d'un compagnon ou d'un guide, l'on voit derrière les saints voyageurs un homme qui boit, vidant une bouteille à longs traits, et semble peu soucieux de leur rendre aucun service. N'est-ce pas une dégénérescence de la donnée traditionnelle dans le sens du naturalisme? En effet, le naturalisme est flagrant dans quelques parties de ces peintures, et l'on y trouve en même temps des expressions si pieuses, si suaves, nous dirions si mystiques, que c'est à ravir. C'est une nouvelle preuve de la corrélation à cette époque entre le naturalisme et le mysticisme, que nous avons essayé de mettre en vue. Le naturalisme se fait vivement sentir dans la scène de la Nativité de Notre-Seigneur, où le bœuf et l'âne étant aux portes de l'étable pour ainsi dire, plutôt que sous son modeste abri, l'âne broute l'herbe voisine, et encore plus dans la scène de la Présentation, où le divin Enfant, sur le point de passer des bras de sa Mère dans ceux du saint vieillard Siméon, témoigne sa douleur, d'une manière d'ailleurs pleine d'une naïve vérité, comme le ferait un enfant ordinaire. On retrouve, au contraire, le mysticisme avec tous ses charmes, dans la scène du crucifiement, si l'on considère les deux têtes du centurion et du porte-lance qui, touchés par la grâce, se communiquent leurs impressions, et encore plus dans les Anges qui, au-dessus, assistent au couronnement de Marie, surtout dans ceux qui offrent des corbeilles de fleurs.

Sur la croix, l'expression de sérénité et la direction du regard vers la divine Victime contrastent, chez le bon larron, avec la sauvage obstination du compagnon de son supplice; nous avons vu son âme recueillie et félicitée par les Anges; nous l'avons vu représenté en regard du centurion, au-dessus de la croix, pour dire qu'ils ont, l'un et l'autre, été les fruits de la victoire que le Sauveur y remporte. Dans la *Descente aux limbes* de notre petit tableau russe, il a accompagné Jésus jusqu'à l'entrée de ce séjour d'attente, prêt à s'élancer avec la troupe bienheureuse, quand elle sortira, vers la commune patrie; par sa seule présence au milieu d'un bocage, il le caractérise comme le séjour des élus; nous n'ajoutons qu'un mot relativement à la scène qui lui est consacrée sur la couverture d'évangéliaire publiée par Giulini[1], que nous avons décrite, note P, où le Sauveur le tient par la main et l'emmène avec lui. L'importance ac-

1. *Memorie di Milano*, T. III, pl. XV, p. 410. Nous avons dit à tort, p. 351, que cette plaque était ciselée; nous en jugions d'après la planche de Giulini. Depuis, nous avons eu sous les yeux l'original lui-même; les figures y sont dessinées en émail. Cet évangéliaire a été donné en 1045, par l'archevêque Eribert, représenté en personne sur l'autre face, offrant son livre à Notre-Seigneur. Il est à remarquer que sur le volumen déployé, tenu par ce divin Sauveur, on lit les mots réunis *Lex* et *Pax*. Ceci vient à l'appui de ce que nous avons fait observer, T. II, p. 82.

cordée à cet épisode est telle, qu'on le donne pour pendant à la Résurrection, représentée par les saintes femmes au tombeau; on est donc fondé à le considérer comme exprimant pour ainsi dire une pensée équivalente à la résurrection à la grâce, le triomphe du Christ sur les âmes; et en effet, dans cette scène, tandis que le larron est resté nu, avec un voile autour des reins pour tout vêtement, et qu'il porte sa croix, c'est-à-dire avec ses caractéristiques ordinaires, le Sauveur est vêtu d'un riche manteau, comme entré en possession de sa gloire, aussitôt que son âme s'est affranchie de la vie mortelle.

NOTE R

SUR UN OLIPHANT DESSINÉ PAR LE P. A. MARTIN, ET PUBLIÉ PAR LE P. CAHIER. T. IV, p. 409.

Le P. Cahier a complété, dans ses *Nouveaux Mélanges d'archéologie* (2e série, 1874, p. 43, 44), la publication qu'il avait faite de ce curieux monument. Le P. Martin l'avait dessiné, à Metz, dans le cabinet de M. Colchen, dont la collection a été dispersée depuis. Nous avons parlé de l'Ascension qu'on y voit représentée, pensant que les Apôtres n'y figuraient pas; mais leurs bustes se trouvent répartis dans douze compartiments latéraux. Cette circonstance ne change d'ailleurs aucunement le caractère de généralité que nous avons attribué à la composition centrale; elle la confirme au contraire, et d'autant plus que, dans une troisième rangée de compartiments, on voit les têtes des quatre animaux évangéliques sur des corps humains, surmontés de la main divine, dans le haut, et d'une figure animale au-dessous, qui pourrait bien représenter l'ennemi de tout bien, ou, ce qui revient à la même pensée, se rapporter à ces paroles de l'Evangile : « Je vous envoie comme des agneaux parmi les loups », selon l'interprétation proposée par le P. Cahier.

NOTE S

SUR LES MOSAIQUES DES GRANDES COUPOLES DE SAINT-MARC, A VENISE, ET SPÉCIALEMENT SUR CELLE OU EST REPRÉSENTÉE LA DESCENTE DU S. ESPRIT. T. IV, p. 435.

Dans la basilique de Saint-Marc, à Venise, trois coupoles avec les larges arcs doubleaux qui les séparent recouvrent le chœur et la nef. Dans la

première, à partir du chœur, celle qui le recouvre est moins élevée que les deux autres, et la mosaïque est consacrée à la pensée de l'avénement du Sauveur; les mosaïques de la seconde et de la troisième représentent l'Ascension et la Descente du Saint-Esprit; le surplus de l'histoire évangélique est réparti dans le reste de l'église. On y voit aussi l'histoire des Apôtres. Les représentations de l'Ancien Testament s'étalent dans le vestibule, et ne vont pas au delà.

Dans la coupole du chœur, le Christ, qui en occupe le sommet, sous figure d'adolescent, est entouré de treize Prophètes rangés autour de lui; la sainte Vierge est au milieu d'eux, en attitude d'Orante, comme présidant à cette glorieuse assemblée; David, puis Salomon sont à sa droite, Isaïe à sa gauche: chacun d'eux tient un texte de ses prophéties en rapport avec la pensée d'avénement que nous considérons comme étant ici le nœud et le prologue de toute la magnifique ornementation de l'église. Ainsi David dit : *De fructu ventris tui ponam super sedem tuam*; Salomon : *Quæ est ista quæ ascendit sicut aurora consurgens*; Isaïe : *Ecce virgo concipiet et pariet filium qui vocabitur Emmanuel*; et les autres de même.

L'Ascension et la Descente du Saint-Esprit sont le couronnement de ce divin avénement; l'un et l'autre de ces mystères sont représentés foncièrement de la manière alors la plus ordinaire: le Christ, monté au ciel, est renfermé dans l'auréole soutenue par les Anges, et l'on voit d'autant mieux ici que leur office est de l'honorer, et non de le soutenir, que cette auréole occupe le point culminant de la coupole, qui représente le plus haut des cieux, Notre-Seigneur n'a donc pas à y monter. Là aussi nous retrouvons la sainte Vierge entre les deux Anges, les mains légèrement levées sur sa poitrine, dans les conditions qui nous sont devenues familières. Dans l'église de Saint-Georges des Grecs, aussi à Venise, on observe parmi des tableaux qui semblent tous fraîchement exécutés, l'emploi des mêmes données, données que l'on peut considérer comme propres à l'art bizantin, leur extension étant l'indice de celle de cet art lui-même. Cette observation rend plus remarquable l'adjonction d'une autre rangée de personnages que l'on voit au-dessous des Apôtres, dans la coupole de Saint-Marc : ces personnages sont des femmes; elles représentent des Vertus, genre de représentation qui nous paraît appartenir bien plutôt à l'esprit occidental.

Nous en rendrons compte dans une note supplémentaire.

Dans ce moment, nous nous proposons surtout de faire porter notre observation sur le développement donné, dans la coupole de la Descente du St-Esprit, à la représentation du Monde, au sein duquel doivent se répandre les grâces de cet Esprit sanctificateur. Quant au reste de la com-

position, il n'y a de remarquable que la position du Saint-Esprit qui, sous forme de colombe, au lieu de faire un mouvement pour descendre, repose sur un autel, dans les arcanes célestes, et c'est de cet autel, non de la colombe même, que partent les rayons d'argent qui, sur le fond d'or de la mosaïque, vont comme déposer sur la tête de chacun des douze apôtres les petites flammes dont elles sont surmontées.

Dans une rangée inférieure, qui correspond à celle que nous avons vue tout à l'heure occupée par les Vertus, et dans les intervalles laissés, comme dans celle-ci, par les fenêtres, on voit seize groupes de deux personnages ; leurs costumes, très-variés, correspondent à l'idée qu'on pouvait se faire à Venise, au XIII[e] ou au XIV[e] siècle, de celui des différentes nations de la terre. C'est en effet ces différentes nations que l'on a voulu ainsi représenter ; elles sont nommées, conformément au texte même des Actes des Apôtres (II, 9, 10, 11) : *Judei* (*sic*), *Romani*, *Libiani*, *Egiptiani*, *Pamphyliani*, *Frigia*, *Asiatici*, *Pontum*, *Cappadocia*, *Judea*, (*Me*)*sopotamia*, *Elamites*, *Medi*, *Parthi*, *Arabes*, *Crethes*. Là encore il y a quelque chose de propre aux Vénitiens et en rapport avec leurs larges relations commerciales, tandis que dans les peintures modernes de l'église de Saint-Georges des Grecs, le Monde, dans la représentation de la Descente du Saint-Esprit, est personnifié absolument de la même manière que dans le tableau du musée du Vatican que nous avons publié (IV, pl. XXII). Dans une coupole, cette disposition eût été impossible ou n'eût apporté que de la confusion, et l'on peut dire que cet appel à toutes les nations, rangées circulairement, comme les Apôtres eux-mêmes, est vraiment heureuse. Par là aussi nous voyons mieux que les diverses représentations du Monde, dans la Descente du Saint-Esprit, étaient entendues comme un commentaire du texte sacré : *Nos audivimus unusquisque linguam nostram, in qua nati sumus, Parti et Medi, et Ælamitæ et qui habitant Mesopotamiam, Judæam et Cappadociam, Pontum et Asiam, Phrygiam et Pamphyliam, Egyptum et partes Libyæ quæ est circa Cyrenem et Advænæ Romani, Judæi quoque et Proselyti, Cretes et Arabes.*

Un mot encore sur les pendentifs de ces trois coupoles. Ceux de la première sont occupés par les quatre emblèmes évangéliques puissamment ailés, avec cette particularité pour celui de saint Matthieu, qu'on en a si bien fait un ange, que, sur sa tête, il porte une sorte de diadème propre aux représentations angéliques. Dans les pendentifs de la seconde coupole sont représentés les évangélistes en personne, et, au-dessous d'eux, les quatre fleuves du paradis terrestre personnifiés. Dans ceux de la troisième coupole, on voit quatre beaux anges qui tiennent chacun un de ces sceptres ou de ces étendards dont on voit un exemple dans la main de

saint Michel (III, pl. XIV). Là on lit, dans le cartouche, le mot Ἅγιος (*Sanctus*) trois fois répété; ici, les sigles, SCS (*Sanctus*), sont portés par trois des quatre anges, et sur l'étendard du quatrième, on lit, DNS (*Dominus*) : « Saint, Saint, Saint est le Seigneur ! »

NOTE T

SUR LA MANIÈRE DE REPRÉSENTER LE PARADIS DANS L'ANTIQUITÉ CHRÉTIENNE. T. IV, p. 508.

Une des significations de l'Orante, c'est l'union avec Dieu dans la vie de la gloire. Qu'elle soit placée entre saint Pierre et saint Paul, que les princes des Apôtres ouvrent devant elle les rideaux des arcanes célestes (T. III, p. 886), que les deux oliviers s'élèvent, que les colombes se posent près d'elle, ces figures peuvent s'entendre dans le sens de l'éternelle paix. Nous avons donc fait une omission lorsque, parlant des moyens de représenter le séjour de la béatitude, nous n'avons rien dit de ces images. Depuis, M. de Rossi nous a fait connaître (Bulletin d'Arch. chrét., 1875, pl. I, II, p. 17) la remarquable peinture découverte dans le cimetière des Saints-Nérée-et-Achillée, là où reposait le corps de sainte Pétronille, près de l'antique basilique des saints martyrs, récemment elle-même mise à découvert. Une matrone, désignée sous le nom de Veneranda, élève les mains dans cette attitude d'Orante, au milieu d'un jardin semé de fleurs, symbole du paradis; sainte Pétronille lui pose une main sur l'épaule, pour témoigner qu'elle l'accueille dans ce bienheureux séjour; de l'autre, elle montre un *scrinium* rempli de volumes roulés, au-dessus duquel est suspendu un livre ouvert, pour témoigner que, désormais, pour l'âme fidèle, tous les secrets contenus dans les saintes Écritures sont dévoilés.

Nous avons fait observer que cette signification de l'Orante appliquée à une chrétienne en particulier ne préjudiciait en rien à la pensée que la sainte Vierge ou l'Église en général avaient été représentées sous cette même figure d'Orante. Nous sommes en mesure d'être plus précis relativement à la sainte Vierge. Nous venons de trouver la preuve qu'elle a été représentée ainsi pour généraliser la pensée de la céleste béatitude elle-même, et pour dire que ceux qui lui sont associés, dans la même attitude et le même sentiment, viennent en jouir avec elle. Cette

preuve nous est donnée par le grand sarcophage qui renferme les restes du doge Marin Morosini, mort en 1252, et qui est placé dans une arcade latérale de l'atrium, dont est précédée la basilique de Saint-Marc, à Venise. Ce monument, que nous croirions du VIIe siècle, eu égard à l'emploi du nimbe crucifère, ne nous paraît pas, dans tous les cas, pouvoir être antérieur au VIe. Il a dû être destiné à renfermer les corps de tous les membres d'une famille, composée probablement des cinq personnages qui sont représentés dans la rangée inférieure, de chaque côté de la sainte Vierge, et, comme elle, dans l'attitude d'Orante. Dans la rangée supérieure, Notre-Seigneur est accompagné des douze Apôtres : saint Pierre portant la croix, à gauche; saint Paul, reconnaissable à son front chauve, à droite. Sur la partie centrale de ce monument, que nous reproduisons (pl. IV, fig. 2), on en aperçoit quatre autres : les six qui suivent leur sont en tout semblables. Il n'est pas inutile de remarquer la croix dessinée dans la frise au-dessus du Christ.

Au-dessous de lui, la sainte Vierge est représentée en Orante, nous pouvons l'affirmer sans hésitation, à raison de son nimbe. Les Apôtres et les personnages qui l'accompagnent n'étant pas nimbés, Marie seule a pu recevoir une pareille distinction; et cette désignation précise vient singulièrement à l'appui de ce que nous avons dit ci-dessus, p. 335, sur le sarcophage du musée d'Arles, désigné dans les *Nouveaux mélanges d'Archéologie* sous la lettre H. A la suite de Marie viennent, avons-nous dit, cinq personnages représentés, comme elle, dans l'attitude de la prière. Sur notre planche, on en voit deux : ce sont deux hommes; suivent deux femmes, assimilées parfaitement de costume avec la Mère de Dieu, dont elles partagent le bonheur et la gloire; le cinquième personnage est encore un homme; il est placé à l'extrémité gauche du monument, par rapport à Jésus et à Marie; il est de plus petite dimension, peut-être uniquement parce qu'il dérange l'ordre symétrique parfaitement suivi jusqu'à lui. Autre trait particulier à ce monument, et éminemment remarquable, ce sont les encensoirs posés entre ces personnages, à la place souvent occupée par des palmiers, par des colonnes. Beaucoup de *Guides*, des *Guides* imprimés des mieux famés, vous diront que les personnages en question encensent ou tiennent des encensoirs. Il faut avoir bien mal observé pour parler ainsi. Mais ces encensoirs, tous surmontés de la croix, de la croix qui leur sert d'attache, disent véritablement le prix de la prière, et le prix de la prière par la vertu de la croix; ils disent que la prière des Saints s'élève constamment comme un encens d'agréable odeur; ils disent surtout que la prière faite en union avec Marie embaume toutes les régions célestes.

De ce monument des premiers siècles, il ne sera pas hors de propos d'en rapprocher un du xive, dont nous n'avons dit qu'un mot (T. IV, 311). Nous voulons parler de la coupole du baptistère à Padoue, et des peintures dont elle est ornée. Un christ de grandeur colossale en occupe le faîte; tout autour sont accumulées en cercle des rangées de Saints, dont, pour la plupart, on ne voit que les têtes, et dans toute la hauteur qu'ils occupent s'élève debout une Vierge d'une grandeur elle-même colossale, vêtue d'un bleu éclatant, qui occupe à elle seule tout un côté du Paradis, de sorte qu'ici, plus clairement encore, l'artiste semble avoir voulu dire que le ciel, c'est la demeure de Jésus et de Marie.

NOTE U

SUR LES PRÉROGATIVES DE SAINT PIERRE, ET L'ATTRIBUTION QUI LUI EST FAITE DE LA GAUCHE. T. V, p. 160.

M. l'abbé V. Davin vient de publier, dans la *Revue de l'Art Chrétien* (Mars 1875, p. 221), un sarcophage conservé à Rodez, et réputé avec vraisemblance avoir été exécuté au ve ou au vi^e siècle par les ordres de saint Quintianus, évêque de cette ville, pour recevoir les reliques de saint Amant (Amantius), son prédécesseur. Ce monument, en suivant les interprétations de M. Davin, que nous croyons très-bien fondées, vient fortement à l'appui de celles que nous avons nous-même proposées relativement à l'attribution de la gauche à saint Pierre. Nous avons insisté sur l'importance du don de la loi, qui lui est toujours fait de ce côté, et sur la signification du livre ou du *volumen,* comme exprimant encore la pensée de ce don, alors même qu'il est tenu dans la main du Sauveur, sans être actuellement donné, de sorte qu'il y ait toujours une juste correspondance entre ce livre sacré et le chef des Apôtres, chargé de l'interpréter avec une sûreté infaillible. Or, voici qu'à l'appui de cette manière de voir on remarque, sur le sarcophage dont il s'agit, que le Sauveur, placé au milieu des douze apôtres, saint Pierre à gauche, saint Paul à droite, au lieu de tenir simplement le *volumen* roulé, placé dans sa main, l'appuie sur un second *volumen* qui repose près de lui, *volumen* qui très-probablement représente l'ancienne loi, de sorte que, par ce moyen, le sculpteur aurait voulu dire que Notre-Seigneur

fait reposer la loi nouvelle sur l'ancienne, circonstance qui revient expressément, comme l'a très-bien compris le judicieux interprète, à la pensée du don, dont nous recherchions l'indice.

Autre trait particulier à ce monument, et qui vient abonder dans le même sens : c'est le geste de saint Pierre, en tout semblable à celui de Notre-Seigneur, geste de bénédiction, d'allocution, d'affirmation, peu importe; geste d'autorité et de suprême enseignement, dans tous les cas [1], qui, Notre-Seigneur présent, comme à sa place, quand il n'est pas représenté en personne, ne convient qu'à son représentant par excellence, geste dont nous avons relevé la valeur quand, à la suite du cardinal Etienne Borgia, nous l'avons rencontré au sommet de la croix de Velletri, où il a servi à faire reconnaître saint Pierre. Ici le sculpteur a pris un moyen inusité pour accentuer sa signification; il a fait que l'apôtre soutient de la main gauche sa droite ainsi levée, et donne de la sorte plus de consistance à son affirmation : soyez donc assuré que la prérogative ainsi exprimée ne faillira pas.

Ce monument offre encore d'autres particularités remarquables, relevées par M. Davin, pour lesquelles nous renvoyons à son article; nous invitons seulement ceux qui poursuivront cette étude à remarquer comment la pensée de la Résurrection paraîtrait y avoir été exprimée sur l'une des faces latérales, par un petit édifice, on pourrait dire un sépulcre fermé et surmonté du monogramme sacré, de chaque côté duquel deux des douze Apôtres semblent rendre témoignage, et l'on en fera le rapprochement avec les plus anciens modes de représentation de ce mystère que nous avons indiqués (IV, 368).

NOTE V

SUR LES COMPOSITIONS COMMUNES A TOUS LES APOTRES. T. V, p. 201.

Dominé par la nécessité de nous restreindre, nous ne nous sommes pas étendu sur les compositions communes à tous les apôtres; nous vou-

1. La preuve que le geste en question n'est pas seulement un geste d'allocution, mais qu'on doit aussi lui maintenir le nom de geste de bénédiction, nous est donnée par les sculptures du XII[e] siècle, qui ornent la façade de la basilique de Saint-Zenon, à Vérone. Le fronton qui surmonte le porche est occupé par un seul grand médaillon jeté au milieu, dans

lons cependant en signaler deux des plus remarquables : la coupole du baptistère de Saint-Marc, à Venise, où ils sont représentés conférant le baptême, chacun d'eux dans la contrée dont l'évangélisation est réputée lui avoir été spécialement confiée. Au sommet apparaît une grande figure de Christ avec ces mots : *Euntes in mundum universum, prædicate Evangelium omni creaturæ; qui crediderit et baptizatus*...: « Allez dans le monde entier prêcher l'Évangile à toute créature. Celui qui croira et sera baptisé... »; puis au-dessus de chacune des scènes particulières rangées au-dessous, on lit, saint Marc, le patron local, ayant été substitué à saint Jacques le Majeur: *S. Marcus baptizat in Alexandria. — S. Joannes Evangelista baptizat in Epheso. — S. Jacobus minor baptizat in Judæa. — S. Philippus in Frigia. — S. Matthæus in Æthiopia. — S. Simon in Ægypto. — S. Thomas in India. — S. Andreas in Achaia. — S. Petrus in Roma. — S. Bartholomæus in India inferiori. — S. Thaddæus in Mesopotamia. — S. Mathias in Palestina.* Dans la nef latérale de la basilique, dont le baptistère est adjacent, sont représentées les principales actions attribuées aux différents apôtres.

Ces mosaïques sont probablement du XIIIe siècle, peut-être du XIIe. Le monument dont nous voulons maintenant dire un mot est tout récent : c'est la coupole de l'église de Saint-Georges des Grecs, dans cette même ville de Venise, coupole repeinte il y a une dizaine d'années, et dont le caractère est aussi archaïque au moins que celui des mosaïques précédentes.

Là aussi un Christ de proportions colossales occupe le sommet de la coupole et porte le nom de Pantocrator; au-dessous de lui, dans une première rangée, sont des anges aux formes très-variées, au milieu desquels on remarque un groupe formé par un autre ange à six ailes, entouré des quatre symboles évangéliques et accompagné, à droite et à gauche, de la sainte Vierge et de saint Jean-Baptiste : c'est là évidemment encore Jésus-Christ lui-même, en tant qu'Ange du Grand Conseil, ou un ange qui le représente. Dans la rangée inférieure sont les douze apôtres, non plus debout, mais assis chacun sur un siége d'honneur, non plus chacun isolé, mais accompagné de plusieurs anges qui l'assistent dans l'exercice évidemment de la juridiction qui lui est confiée.

le plus grand vide; ce médaillon encadre une main divine, faisant le geste de la bénédiction latine, et on lit tout autour : DEXTRA DEI GENTES BENEDICAT SACRA PETENTES : « la main de Dieu bénit ceux qui entrent dans le lieu saint », ou « bénit les nations qui sont à la recherche des choses saintes. »

NOTE X

SUR LES REPRÉSENTATIONS DU MARTYRE AU IVe SIÈCLE.

T. V, p. 244.

—

M. de Rossi vient de signaler dans son *Bulletin d'Archéologie chretienne* (première livraison de 1875. p. 10) un nouvel exemple de représentation du martyre au IVe siècle, celui des saints Nérée et Achillée, qui était peint sur les colonnes qui soutenaient le tabernacle ou *Ciborium*, au-dessus du tombeau-autel renfermant leurs restes, dans la basilique nouvellement découverte par l'éminent archéologue. A cette occasion, il rappelle quelques autres exemples semblables et du même temps, que nous n'avons pas rapportés : les martyres de saint Hippolyte, à Rome, et de saint Cassien, à Imola, que Prudence dit avoir vus représentés sur leurs tombeaux; celui de saint Laurent, que Constantin, d'après le *Liber pontificalis*, fit représenter en argent également sur son tombeau. D'ailleurs, tout ce que nous savons de ces représentations rentre dans les données que nous avons exposées.

NOTE X'

SUR SAINT GEORGES ET SAINT THÉODORE, T. V, p. 288.

—

La ville de Venise avait eu pour principal patron saint Théodore, jusqu'au moment où, entrée en possession des reliques de saint Marc, dans l'année 820, elle se mit sous le patronage du saint évangéliste. Les deux colonnes élevées sur la *Piazzetta*, en face de l'embouchure du grand canal, près du palais des Doges et de la basilique de Saint-Marc, sont justement célèbres. On sait que sur l'une d'elles on voit le lion ailé, l'attribut de saint Marc devenu l'emblème héraldique de la cité; sur l'autre, saint

Théodore foulant aux pieds une sorte de crocodile : nous disons une sorte de crocodile, parce qu'il n'a pas d'ailes, et que, selon la légende, ce devrait cependant être un dragon, que le saint martyr aurait eu à combattre. Il n'en est rien dit dans la *Légende Dorée;* mais l'on trouve ce récit, que nous appellerons plutôt symbolique que fabuleux, dans Surius d'après Métaphraste (7 fév. p. 886). Dans cette légende comme dans celle de saint Georges, une femme joue un grand rôle, on la nomme Eusebia; il ne s'agit pas de la délivrer, mais c'est elle qui engage Théodore à délivrer la contrée du monstre qui la désole; le valeureux guerrier monte à cheval et y réussit avec l'aide de Dieu. Alors l'empereur Licinius intervient, d'où s'ensuit le martyre du héros. Le P. Cahier considère avec raison que le monstre dont il fut véritablement vainqueur, ce furent les derniers efforts du pouvoir païen représenté par Licinius (*Caract. des Saints*, T. I, page 320).

Venise, qui avait d'abord pris saint Théodore pour patron, dans ses luttes contre les barbares, adopta avec ardeur, dans la suite, lors de sa vive participation aux croisades, le culte de saint Georges ; et si l'on considère le nombre et l'importance des monuments qu'elle lui consacra, il semblerait que le martyr de Nicomédie aurait pris le pas chez elle sur celui d'Héraclée; mais nous voulons surtout faire remarquer qu'elle les mit volontiers en regard l'un de l'autre, comme un double symbole de sa valeur guerrière. Sans sortir de la basilique de Saint-Marc et de ses dépendances, on les voit ainsi opposés l'un à l'autre dans les anciennes mosaïques de la nef, portant chacun une petite croix à la main, saint Georges imberbe, saint Théodore avec la barbe d'un homme de trente ans; puis dans les mosaïques modernes de la sacristie, et d'une manière plus remarquable dans les bas-reliefs du XIVe siècle, sculptés de chaque côté de l'autel dans le baptistère, où chacun d'eux, monté sur son cheval de bataille, combat victorieusement le monstre qui lui est opposé.

NOTE Y

SUR LES QUATRE PÈRES DE L'ÉGLISE D'ORIENT, T. V. p. 295.

C'est avec raison que Mme Jameson l'a dit : saint Basile, saint Jean Chrysostome, saint Grégoire de Nazianze et saint Athanase étaient représentés,

à Venise, dans les mosaïques du baptistère; nous disons, étaient représentés, parce que la mosaïque du pendentif occupé par saint Basile est maintenant tombée, laissant à nu cette portion de la voûte; mais on voit encore dans les trois autres pendentifs de la coupole élevée au-dessus de la cuve baptismale les trois autres Pères de l'Église d'Orient, chacun avec une inscription relative au baptême, que voici pour saint Athanase : *Sic sacro munere flumen*, « tel est ce fleuve donné par un présent sacré »; pour saint Jean Chrysostome : *Regnum intrabit quem fons purus ante lavabit*, « celui-ci entrera dans le royaume céleste que cette eau pure aura lavé »; pour saint Grégoire de Nazianze : *Quod natura tulit, Christus baptismate curat*, « ce que la nature a perdu, le Christ l'a rendu par le baptême ». Saint Basile disait : *Ut sole est primum lux mundi fide baptismum* ». « Comme le soleil dans le principe, le baptême est la lumière du monde par la foi ».

C'est au-dessus de ces quatre pendentifs que s'élève la petite coupole où sont représentés les Apôtres baptisant toutes les nations. Dans la coupole semblable qui s'élève à côté, au-dessus de l'autel, les quatre Pères de l'Église d'Occident occupent les quatre pendentifs correspondants; au-dessus s'étalent neuf Anges de formes diverses pour représenter les neuf chœurs des Anges; une figure de Christ occupe le faîte de la coupole : nous avons cru ces mosaïques du XIIIe siècle; mais si on démontrait qu'elles n'ont été exécutées qu'au XIVe, nous n'en serions nullement étonné.

NOTE Z

SUR L'IMAGE DE SAINT DOMINIQUE REPRÉSENTÉ COMME TIGE DE SON ORDRE PAR FRA ANGELICO. T. V, p. 386.

Expliquons d'abord une expression dont nous nous sommes servi au commencement de l'étude consacrée aux saints fondateurs d'Ordre. Nous avons dit (p. 363) que saint Antoine devait être considéré comme le principal fondateur de la vie monastique.

Dans un ordre d'idées supérieur, Notre-Seigneur Jésus-Christ lui-même a été le premier instituteur de l'état religieux. « Toute vie religieuse », dit saint Thomas d'Aquin, « a pris son modèle sur celle des Apôtres. » (*Études*



Fra Angelico *Imprimerie photoglyptique de Goupil et Cie.*

TIGE DES DOMINICAINS.

sur les temps primitifs de l'Ordre de Saint-Dominique, par le R. P. Antonin Danzas, religieux du même Ordre, 1873, T. I, p. 97.) Nous parlons des Ordres religieux et de leurs fondateurs, selon qu'ils forment des branches distinctes, soumis à des règles spéciales, parmi les chrétiens voués à la pratique des conseils évangéliques.

L'image de saint Dominique, que nous avons donnée, pl. XIX, d'après le Beato Angelico, peut être considérée comme un type applicable à tous les fondateurs d'Ordre. Tous les Ordres religieux sont liés aux destinées de l'Église; ils souffrent quand elle souffre, ils prospèrent quand elle prospère, et c'est l'Église tout entière qui est envisagée en perspective par les yeux si pénétrants du Chérubin d'Osma. Nous avons qualifié cette figure d'admirable, en avertissant nos lecteurs qu'ils ne pouvaient en juger qu'imparfaitement d'après notre planche, toute soignée qu'elle ait été. Aujourd'hui nous pouvons mieux faire, et, profitant d'une nouvelle invention, nous leur offrons l'équivalent de la photographie elle-même, dans des conditions de solidité que celle-ci ne pouvait avoir. En comparant avec la gravure cette épreuve d'imprimerie photoglyptique, ils comprendront mieux la pénétration inouïe de sentiment et l'exquise délicatesse de touche que le pieux artiste a su apporter dans la conception et dans l'expression des affections de l'âme, sachant qu'ils doivent en faire l'application, plus ou moins, à toutes les œuvres de l'Ange de Fiésole, que nous avons essayé de leur faire connaître.

NOTES SUPPLÉMENTAIRES

NOTE C'

SUR LA SAINTE FACE DE GÊNES. T. II, p. 220, 228.

Au sujet de cette vénérable image, nous n'avons cité Serpos et Cappelletti que de seconde main. Depuis, nous nous sommes procuré leurs ouvrages : Serpos se contente de citer (l'*Armenia*, T. I, p. 166) les auteurs en grand nombre qui ont soutenu l'authenticité de l'image d'Édesse pour constater le sérieux de la tradition. Cappeletti (l'*Armenia*, *opera de Giuseppe Cappelletti*, 3 vol. in-8°, Florence, 1842, T., III, p. 22-24) entre dans plus de détails. Il parle d'abord de l'origine de l'image qui, selon lui, n'aurait eu rien de miraculeux, mais qui aurait été faite par un peintre arménien nommé Ananus, qui, accompagnant des ambassadeurs envoyés par Abgare au gouverneur romain de la Syrie, serait passé avec eux dans la Palestine, et aurait été témoin des miracles de Jésus. L'auteur donne le nom et la qualité des ambassadeurs eux-mêmes, et rapporte une autre tradition d'après laquelle ils auraient été ces étrangers que l'apôtre saint Philippe introduisit près de son divin Maître (JOAN. XII, 21). Ce serait comme suite des renseignements rapportés par eux, qu'Abgare aurait alors écrit la lettre qu'Eusèbe lui attribue, et l'image lui serait restée. Plus tard, Édesse étant tombée au pouvoir des Sarrasins, Constantin-Porphyrogénète l'aurait rachetée du calife régnant pour un prix considérable, et l'on sait comment il la rapporta à Constantinople; Jean Paléologue l'aurait donnée, quatre cents ans après, au doge Léonard Montaldo, en reconnaissance de l'appui que lui avaient prêté les Gênois pour recouvrer sa couronne usurpée par Jean Cantacuzène.

Cette image, ajoute Cappelletti, « est peinte sur une toile très-fine, « collée sur une plaque d'or; elle est de grandeur naturelle; sur le milieu « du front, qui est large et bien proportionné, les cheveux, d'une cou« leur foncée et presque noirs, descendent jusqu'à sa barbe et se mêlent « avec elle sans laisser paraître les oreilles; les sourcils sont noirs; noirs « aussi et vifs sont les yeux; le nez est droit et un peu long; les narines « sont assez larges; la barbe recouvre la lèvre supérieure, et en retom« bant laisse à découvert la bouche et la lèvre supérieure, qui apparaît « vermeille et bien proportionnée; la couleur de la carnation est très« brune. La peinture est exécutée si finement, qu'elle semble une minia« ture. » L'auteur décrit ensuite le riche encadrement dont elle est entourée, rapporte les circonstances dans lesquelles on peut communément la voir, et comment, par une faveur toute exceptionnelle, il lui a été donné de l'observer hors de son encadrement, tandis qu'il prêchait le carême dans une paroisse de Gênes, en 1840.

NOTE C''

SUR L'AGNEAU ET LES BREBIS. T. II, p. 278.

Les représentations où Notre-Seigneur Jésus-Christ, sous figure d'Agneau, se voit associé quelques-uns de ses disciples; ses Apôtres, des Saints, de simples fidèles, sous figure de brebis, sont plus fréquentes que nous n'aurions pu d'abord le croire. Nous allons en donner quelques exemples remarquables.

Dans la chapelle de Saint-Satyre, autrefois de Saint-Victor, attenant à la basilique de Saint-Ambroise, à Milan, où le saint évêque aurait fait ensevelir son frère à côté du saint martyr, selon une antique tradition, contredite par des prétentions rivales peut-être mieux fondées, mais qui, dans tous les cas, ne doit pas être traitée légèrement, on voit sur un marbre gravé, qui ferme l'entrée du sanctuaire exhaussé au-dessus de la crypte funéraire, le divin Agneau placé sous une arcade centrale. Il soutient une croix, sous les branches de laquelle sont gravés l'alpha et l'oméga. Deux arcades, d'une élévation inférieure, s'élèvent de chaque

chaque côté, et dans chacune d'elles est dessinée une brebis. Près de la brebis placée à droite sont inscrites ces sigles S. V. (*sanctus Victor*), et celles-ci S. S. (*sanctus Satyrus*), près de celle qui est placée à gauche; ces brebis représentent évidemment saint Victor et saint Satyre. Derrière celle qui représente saint Victor est une croix inclinée, comme la croix de l'Agneau divin, mais plus petite, et non soutenue comme celle-ci : c'est un signe de la participation au martyre; sur son corps est gravé, en outre, un T, le signe Tau, qui a sans doute la même signification.

Au-dessous de ces figures on lit l'épitaphe que l'on croit avoir été composée par saint Ambroise lui-même :

VRANIO SATYRO SVPREMVM FRATER HONOREM
MARTYRIS AD LÆVAM DETVLIT AMBROSIVS
HÆC MERITI MERCES VT SACRI SANGVINIS HVMOR
FINITIMAS PENETRANS ADLVAT EXVIAS.

« A Uranius Satyrus (ou plutôt au céleste Satyrus) Ambroise, son « frère, a rendu un suprême honneur en le plaçant à côté du martyr, « digne récompense de ses mérites, qu'il lui accorde, afin que ses restes « soient arrosés par le sang sacré[1]. »

1. Le texte de cette épitaphe a été donné pour la première fois au IXe siècle, par Dungall, dans l'écrit où il réfute les doctrines iconoclastes de Claude, de Turin. Elle a dû être gravée dans cette chapelle à une époque beaucoup postérieure; car, si l'inscription avait été réputée ancienne, Puricelli (*Sancti Satyris Confessoris*, etc., *tumulus*, in-4o, Milan, 1658), et les autres auteurs qui ont soutenu l'opinion d'après laquelle ce serait là le lieu de la sépulture de saint Satyre, l'auraient certainement invoquée. Les agneaux gravés ne peuvent eux-mêmes servir à prouver la vérité de la tradition; mais ils nous semblent être une preuve de son antiquité, et nous nous étonnons que, à ce point de vue, ses défenseurs n'aient rien dit de ces signes. L'inscription pourrait être très-moderne, tandis que, vu le style de ces agneaux, il nous paraît difficile d'en faire descendre l'exécution beaucoup plus bas que le VIIe siècle; rien ne nous surprendrait s'il nous était démontré qu'ils sont même du VIe. Mettons cependant qu'ils ne soient que du IXe, ils seraient encore beaucoup antérieurs au témoignage recueilli par Giulini, et relevé par Ferrario, qui atteste l'existence de la tradition dont il s'agit au XIIe siècle, le plus ancien qu'ils aient pu citer. Si ces agneaux étaient la reproduction d'un autre monument, ce qui est peu probable, ils acquerraient une importance plus grande encore sous le rapport iconographique. D'un autre côté, il nous paraît probable que l'origine de la tradition dont nous parlons est postérieure à l'exécution des mosaïques dont cette chapelle a été ornée au Ve siècle probablement, et qui lui avaient fait donner le nom de *Sanctus Victor in cœlum aureum*, à cause du fond doré, aujourd'hui très-terni, sur lequel se détachait la figure du saint martyr, dans la petite coupole qui recouvre son sanctuaire.

Dans ces mosaïques, il est croyable que saint Satyre eût été représenté avec les saints Nabor, Félix, etc., si, dès lors, on avait cru qu'il y était enseveli; nous croirions donc qu'il y avait, pour honorer saint Victor en ce lieu, un autre motif que la translation de ses reliques :

Dans l'*atrium* de la vénérable basilique, parmi les marbres incrustés dans le mur, on en remarque un où apparaît une brebis gravée. Ce marbre doit avoir offert une représentation analogue.

Dans le cloître attenant à l'église de Saint-Antoine, à Padoue, non loin de la chapelle Saint-Georges, un sarcophage porte au milieu le divin Agneau, désigné comme tel par son nimbe crucifère. Au-dessus, de chaque côté, s'inclinent vers lui deux colombes ; plus loin sont posées deux brebis, une de chaque côté, accompagnées chacune d'un palmier. Dans la chapelle Saint-Philippe-et-Saint-Jacques, à l'intérieur de l'église, un devant de sarcophage, engagé dans le mur, offre à peu près les mêmes éléments de composition.

Sur la façade septentrionale de la basilique de Saint-Marc, à Venise, du côté opposé au palais des doges, au milieu du champ de la seconde arcade, la première de celles qui se soutiennent à une élévation commune, on remarque, à la hauteur de la seconde rangée de colonnes, un encadrement quadrangulaire, oblong, autour duquel se dessinent huit disques : il y en a quatre plus petits, ornés simplement de marbres; quatre plus grands, repondant aux quatre angles de l'encadrement, où sont sculptées, comme dans cet encadrement lui-même, différentes figures. La plupart des descriptions de la basilique se contentent de désigner ces figures sous le nom d'hiéroglyphes ; d'autres se sont livrées, à leur sujet, à des suppositions assez singulières ; l'intelligence cependant en est facile avec un peu de connaissance de l'iconographie chrétienne, et M. Julien Durand les a très-bien expliquées dans les *Annales archéologiques*, T. XV, p. 399. Au centre de l'encadrement quadrangulaire s'élève l'autel, nommé par les Grecs ετοιμασια, *préparation*, tel que nous l'avons décrit (T. II, p. 375). Cependant ce n'est pas le nom qu'on lit au-dessus, comme nous l'avions cru d'abord, mais celui-ci : † O. AMNOC, l'Agneau. En effet, sur cet autel s'élève une croix à doubles branches, et au sommet de cette croix, dans un disque, se dessine l'Agneau divin ; de chaque côté de l'autel se rangent deux groupes de six brebis, s'élevant ensemble au nombre de douze, et accompagné, chaque groupe, d'un palmier et d'un panier de dattes. Au-dessus, on lit très-bien, de gauche à

nous disons la translation, car tout le monde convient qu'il avait été d'abord enseveli dans la basilique Porciana, dite pour cette raison *Sanctus Victor in corpus*, où les tenants de l'autre opinion (Moneta, *S. Satyris tumulus ;* Bollandistes, 9 mai et 17 septembre) croient qu'elles ont toujours été conservées, où, par conséquent, ils soutiennent que le corps de saint Satyre avait été aussi déposé. Tandis que Puricelli et autres veulent que, les restes de saint Victor ayant été transportés, antérieurement à la mort de saint Satyre, dans la chapelle dite *in cœlum aureum*, ce sanctuaire ait servi de sépulture au frère de saint Ambroise.

droite, par rapport au spectateur, d'un côté, + ΟΙ ΑΓΙΟΙ, et, de l'autre ΑΠΟΚΤΟΛΟΙ, les *saints Apôtres*, à cela près que le trait transversal du *gamma*, dans Αγιοι, est effacé, ce qui le fait ressembler à un *iota*. C'est donc l'efficacité du divin sacrifice, un abrégé de la pensée chrétienne, on peut dire le christianisme tout entier, qui est représenté par ces symboles. Ceci compris, l'intelligence des représentations, en effet, fantastiques, renfermées dans les quatre disques accessoires, devient facile, pourvu qu'on ne cherche pas à leur appliquer des interprétations de détails. Ces bêtes qui se tordent, qui se dévorent, disent qu'en dehors de l'Église, en dehors des fruits du divin sacrifice, il n'y a que le désordre, le trouble, la violence et la mort.

NOTE C'''

SUR LA CROIX EN CUIVRE REPOUSSÉ DU MUSÉE DU VATICAN.

T. II, pl. XVIII, fig. 7, 8, p. 346, 370, 385.

Nous avons exprimé un doute (p. 370) relativement à cette croix, comparée à celle que le cardinal Borgia a publiée comme se trouvant dans l'église de Saint-Alexis, à Rome, supposant que, nonobstant des différences qui seraient provenues de l'inexactitude des dessinateurs employés par le savant cardinal, il pouvait y avoir identité entre elles. Cette conjecture est démentie par la découverte qui s'est faite en 1777, dans le sarcophage qui contenait les reliques de saint Celse, et dont nous parlerons ci-après, note N', d'une croix en tout semblable à l'estampe dont nous mettions en doute l'exactitude. La croix de saint Celse a été publiée par Bugati. (*Memorie de San Celso*, pl. II.) Il nous paraît désormais certain que cette croix et celle de saint Alexis ont été frappées dans le même moule, tandis que celle du Vatican serait conçue sur le même modèle pour la face principale, à la seule différence des sigles, Φ C, φως, lumière, inscrites entre le soleil et la lune, sur les deux autres croix, et qui n'apparaissent pas sur celle-ci; avec des différences plus considérables sur l'autre face: Marie étant bien représentée, d'une part en Vierge mère, de l'autre en Orante. Sur notre planche, on peut voir aussi que les noms des évangélistes sont écrits dans le médaillon qui les renferme; tandis que sur les

estampes de Borgia et de Bugati, ils sont désignés par des sigles initiales, inscrites en dehors de ces médaillons. Nous serions porté à croire, en conséquence, que la croix dont Casali a donné une face, était une troisième épreuve du même type que celles de Milan et de saint Alexis. Tout cela prouve l'extension des données iconographiques que nous avons relevées sur ces croix.

NOTE E'

SUR LA VIERGE DE VENISE DITE *NICOPEJA*. T. III, pl. IV, fig. 1, p. 18.

Nous revenons sur cette image après l'avoir observée : nous l'avons observée, en effet, très-attentivement, et cependant nous ne pouvons pas dire que nous l'ayons bien vue ; nous n'avons bien vu que la tête de la Vierge et celle de l'enfant Jésus. Le caractère de ces têtes justifie ce que nous en avons dit ci-dessus, p. 328; leur archaïsme byzantin est très-sensible, vu surtout les yeux ovales largement ouverts et fixes de la Vierge; cependant, dans l'ensemble de la figure, il y a beaucoup de douceur. Quant à la composition du groupe, nous restons dans une grande incertitude : cette vénérable image est renfermée dans un encadrement de métal, sur lequel se dessine le nimbe de la divine Mère, et qui la serre étroitement à partir des deux épaules, plus étroitement encore qu'il n'apparaît dans notre planche; le nimbe de l'enfant Jésus est rapporté; de chaque épaule de la Mère pend un faisceau de colliers qui descend un peu au-dessous du cou de l'Enfant, et plus bas nous n'avons pu apercevoir qu'une masse uniformément brune; aucune trace des mains de Marie, des pieds de Jésus. D'un autre côté, un ecclésiastique distingué, attaché à l'insigne basilique avec des fonctions importantes, nous a dit que les copies de la sainte image, les estampes qui en étaient répandues (et il nous en montrait une semblable de composition à celles que nous avons reproduites), n'étaient pas exactes. Nous avons compris, d'après cela, qu'au lieu de tenir l'enfant Jésus de ses mains, la Vierge les tenait étendues, dans l'attitude d'Orante, de sorte qu'elle reviendrait au type de l'*Orante mère*, attribuée en effet par des copies à la Vierge d'Odegitria ou de Constanti-

nople, qui ne serait autre que la Vierge *Nicopeja* elle-même, si Henri Dandolo a effectivement rapporté à Venise l'original sur lequel il croyait avoir mis la main. Mais aussi on pourrait s'expliquer, les copies de la vénérable image étant faites par voie d'interprétation pour tout ce qui ne se voit pas, qu'étant effectivement représentée soutenant l'enfant Jésus de ses mains, mais les mains ne paraissant pas, on lui eût, dans les copies, à Constantinople même, appliqué la disposition de l'Orante mère, dans un temps où cette disposition était la plus usuelle. Tout cela aurait besoin d'être éclairci ; nous rapportons, nous ne concluons pas.

NOTE F'

SUR LES AILES DES ANGES. T. III, p. 202.

Nous avons parlé, T. V, p. 128, des riches albums de M. de Longuemar; il y a réuni à peu près tout ce qu'il était possible de recueillir, dans notre Poitou et sur ses confins, de monuments iconographiques, monuments qu'il a ainsi étudiés de la meilleure manière, le crayon et le pinceau à la main. Ce serait la matière d'une publication, trop dispendieuse pour pouvoir être faite sa s subvention. On en obtient pour des œuvres de moindre valeur, et il serait bien à désirer que, dans les régions élevées du gouvernement, on comprît l'importance de celle-ci. Elle serait d'autant plus grande que beaucoup d'anciennes peintures ainsi dessinées et colorées ont disparu depuis pour jamais. En attendant, c'est le *Guide de l'Art chrétien* qui a profité des connaissances acquises par notre éminent confrère : il les a fait servir, en effet, pour offrir à la *Société des Antiquaires de l'Ouest* un compte-rendu de cet ouvrage, trop bienveillant pour ne pas provoquer toute notre reconnaissance. Comparant ses études aux nôtres, il fait aussi l'application de ses observations locales, à nos vues plus générales, et par ce moyen les éclaire d'un jour tout particulier. Il les confirme le plus souvent ; quelquefois il nous invite à les rectifier. Comme il s'agit presque toujours de nos expressions plutôt que du fond de nos pensées, nous pouvons dire qu'alors même nous sommes d'accord. L'on pourra en juger par la manière même avec laquelle nous faisons droit à la plus considérable peut-être de des apparentes dissidences.

Nous avons demandé que les ailes des Anges eussent de l'envergure, une envergure en rapport avec leur signification, cela en vue principalement d'un abus qui s'est introduit dans les deux derniers siècles. Depuis lors, en effet, trop souvent, on n'a attaché aux épaules des lourds petits enfants que l'on donne pour des Esprits célestes, que des ailes de passereaux incapables de les porter. A ce propos, M. de Longuemar fait observer que, dans un assez grand nombre de nos monuments de l'Ouest, notamment dans des peintures murales de Saint-Hilaire, de Saint-Jean, de Notre-Dame de Poitiers, de Notre-Dame de Rivière, de Saint-Savin, « c'est-à-dire sur des décorations comprises généralement entre le XI[e] et « le XIII[e] siècles, les ailes comme celles des Génies du paganisme ne sont « physiquement pas proportionnées à la taille donnée aux Anges, et de « plus elles sont disposées de telle sorte qu'elles semblent être plutôt « un accessoire accompagnant le nimbe qu'un appareil de locomotion ». C'est précisément cette seconde partie de l'observation qui nous mettra d'accord. Cette disposition des ailes donnée aux Anges dans une certaine période et certaines écoles nous avait d'ailleurs échappé, et nous la trouvons trop intéressante pour ne pas en faire notre profit. Averti, nous l'avons aussitôt reconnue de nos propres yeux, sinon sur les originaux, du moins sur les reproductions que nous pouvions consulter. Or ce qui nous frappe dans ce mode de représentation, c'est son caractère de spiritualité, tout à fait à l'inverse de l'abus que nous voulions combattre. Ces ailes sont des ailes de la tête, et, proportionnellement à la tête, elles ont de l'envergure, bien qu'elles en aient peu, si on les considère par rapport à la masse totale du corps. Nous irions plus loin, et nous dirions de quelques-unes du moins (car, dans les mêmes monuments, leur agencement n'est pas toujours identique), que ce sont des têtes ailées, reposant sur un corps, idée très-belle assurément, appliquée à des Anges. Quelquefois les ailes, selon l'observation de M. de Longuemar, s'attachent si bien au nimbe, qu'on pourrait dire non moins justement que ce sont des nimbes ailés, et alors leur puissance comme signe s'accroît encore. Nous rappellerons que le nimbe appliqué spécialement aux Anges dans les mosaïques de la nef, à Sainte-Marie-Majeure, nous a paru indiquer leur nature céleste (T. II, p. 191), et avoir une signification analogue aux ailes, qui ne leur sont pas attribuées dans ces mosaïques. Ils ont des ailes, grandes ou moyennes, et attachées aux épaules, au contraire, dans la mosaïque de l'arc triomphal, même basilique, et de même dans les plus anciens monuments où les ailes apparaissent : tel saint Michel dans l'ivoire des *British Museum* (Labarte, *Arts industriels,* pl. IV), saint Gabriel, dans l'Annonciation du manuscrit syriaque de Florence (Rohault de

Fleury, l'*Evangile,* pl. III); dans celle de la couverture d'Évangéliaire en ivoire, de Milan (voyez la TABLE). Les ailes de l'Archange sont plus grandes encore, aussi grandes que le corps lui-même, sur la couverture d'Évangéliaire rapprochée de la précédente par M. Labarte (pl. v), et qui paraîtrait, comme elle et les autres monuments cités, provenir du VIe siècle. Dans les peintures des Catacombes d'Alexandrie à cette même époque, la disposition des ailes offre de l'analogie avec celles des monuments de notre province signalés par M. de Longuemar (de Rossi, *Bulletin d'Arch.*, août 1865; Garucci, *Storia della Arte Christiana*, pl. 105, B); elles sont plus grandes, mais elles font comprendre comment de quelque ancien monument de cette nature a pu dériver le mode d'agencement qui, chez nous, a fait école quelques siècles plus tard.

NOTE F''

SUR LE CORPS ET L'AME D'ADAM, ET LES JOURS DE LA CRÉATION REPRÉSENTÉS DANS LES MOSAIQUES DE VENISE. T. III, p. 340.

Nous avons dit comment, dans ces mosaïques (mosaïques qui occupent la première des petites coupoles, à droite en entrant dans l'*atrium* de la basilique de Saint-Marc, et attribuée avec apparence de raison au XIe siècle), les sept jours de la création étant représentés, l'âme d'Adam était personnifiée à la manière de la Psyché antique, au moment où elle vient animer son corps. Ce qui rend cette composition plus remarquable, c'est que, dans celle qui précède, où le corps d'Adam vient d'être pétri des mains de Dieu, ce corps encore inanimé apparaît d'une couleur noire, en présence de six anges, qui représentent les six jours écoulés jusque-là, pour dire que ce n'est encore que de la terre; ce corps ne prend la couleur de chair qu'au moment où son âme vient l'habiter. Ces deux scènes ne se suivent pas immédiatement : entre elles, il y a la bénédiction du septième jour, dont nous avons parlé (T. III, p. 508). A ce sujet, nous avons à réparer une inexactitude. Nous avons dit, trompé par une gravure incomplète, qu'à la différence des six autres, l'ange qui représente ce jour n'avait pas d'ailes: il en a parfaitement, nous l'avons vérifié sur l'original. La scène de l'âme d'Adam, qui suit, est suivie elle-même d'une autre scène

très-curieuse, où Adam est introduit dans le Paradis terrestre, et où les quatre fleuves sont personnifiés par quatre petites figures nues, qui semblent se baigner dans leurs propres eaux ; ainsi se termine une seconde rangée de représentations. Une troisième rangée commence par la mise en possession de la royauté sur les animaux, dont est investi Adam ; la création d'Eve ne vient qu'après, avec l'histoire très-développée de la chute et de ses suites.

NOTE F'''

SUR LA ROUE DE LA VIE. T. III, p. 347.

A l'énumération des monuments représentant la roue de la vie, il faut en ajouter un qui, à notre connaissance, n'avait pas été signalé jusqu'ici. Nous avons observé cette roue dans l'église Saint-Jean-et-Paul, à Venise, où, en partie sculptée, en partie peinte, elle occupe la partie supérieure du mur, à l'extrémité du transept droit, côté de l'Évangile. Elle y tient la place d'une rose, mais elle n'est pas ouverte, et prend plutôt la forme d'un cadran d'horloge, dont les heures seraient marquées par des têtes sculptées tout autour ; ces têtes sont au nombre de huit, et à chacune d'elles correspondent autant de rayons qui vont converger au centre du cadran. Les premières de ces têtes sont des têtes d'enfants d'âge différent, au sommet, on ne voit encore qu'une tête d'adolescent ; les signes de l'âge mûr ne se manifestent que sur la cinquième tête et les suivantes ; nous croirions que la huitième, dans le bas, est une tête de mort ; une ombre projetée sur elle nous a empêché de le bien voir. Cette roue est renfermée dans un encadrement quadrangulaire, aux quatre angles duquel sont peints quatre philosophes assis. Nous avons pensé que l'un d'eux était Pythagore, désigné par des instruments de mathématiques ; un autre Ptolémée, désigné par une sphère ; avec de meilleurs yeux et de plus fortes lunettes que nous n'en avions, on réussirait peut-être à les désigner tous parfaitement.

NOTE J'

SUR LA PERSONNIFICATION DES VERTUS ET DES VICES. T. III, p. 430.

I.

Beaucoup d'excellents esprits se sont montrés au moins peu favorables aux représentations allégoriques dans l'Art, et particulièrement aux représentations des vertus et aux personnifications morales dans l'art chrétien : il leur a semblé qu'il y avait là toujours quelque chose de factice, auquel on devait préférer la réalité des faits pris dans les saintes Écritures ou dans les Vies des Saints, avec les affections qu'elles comportent. Cette appréciation serait assez motivée, si on s'en tenait aux allégories superficielles très en vogue au XVII[e] et au XVIII[e] siècle, c'est-à-dire à l'époque du triomphe, dans l'Art, de la phase dramatique ; mais si on se reporte vers les siècles précédents, XIII[e], XIV[e] et XV[e], elle nous semble témoigner d'un manque de réflexions ou d'observations sur la grande portée et l'heureuse influence qu'elles ont eues sur une des plus belles phases de l'art chrétien, la phase des sentiments. Jusque-là on avait cherché à exprimer des pensées plutôt qu'à rendre des affections ; le symbolisme avait ce caractère, et c'est ce que nous appelons la phase des idées. On entre dans la phase des sentiments dès qu'en représentant les vertus on cherche à rendre avec leurs nuances les affections qui leur sont propres : alors on commence à exploiter cette mine si riche et si délicate des physionomies, on entre dans la voie où ont excellé Fra Angelico et Raphaël : nous le disons du premier qui n'a point fait, à notre connaissance, de figures allégoriques, comme du second qui a été si loin dans ce genre, et nous donnerons lieu d'en juger pour l'un et pour l'autre, mieux que nous n'avions jusqu'ici pu le faire, grâce aux figures réunies au moyen de l'imprimerie photoglyptique (pl. I, fig. 6, 7, 8, pour Fra Angelico ; 2, 3, 4, 5, 12, pour Raphaël ; *voir* ci-dessus, p. 281, l'explication des planches).

Les attributs ont de l'importance dans la représentation des vertus ; ils fixent la pensée et dirigent l'attention ; les attitudes du corps en ont bien davantage ; mais la perle du genre, c'est d'exprimer dans la physionomie la nature des sentiments vertueux propres à telle ou telle figure, nous dirons aussi des sentiments vicieux, si par opposition on représente aussi les vices.

La question ainsi présentée, il n'est personne qui ne doive reconnaître qu'il n'y a rien ici de factice; seulement c'est une matière délicate, nous le répétons, qui demande autant de recueillement que de finesse dans celui qui exécute comme dans celui qui observe.

Au XIIe siècle, on ne voit encore que de premières dispositions : on entre dans cette voie au XIIIe siècle ; au XIVe on y est entré ; au XVe on arrive, sous ce rapport, à la perfection. Venise est une des villes où l'on peut le mieux suivre cette progression. Tout près d'elle est Padoue, où Giotto, en peignant les Vertus et les Vices de l'Arena, a fait certainement un de ses chefs-d'œuvre, peut-être son chef-d'œuvre le plus accompli; nous avons parlé des tombeaux de doges, dans la reine de l'Adriatique elle-même, comme étant une des classes de monuments où ce genre de représentations a été le plus affectionné et le plus longtemps soutenu. Nous avons dit combien les Vertus sculptées sur le tombeau d'André Vendramini, à la fin du XVe siècle, probablement par Alexandre Leopardi, nous avaient laissé une impression de douce et pénétrante saveur. En les revoyant dernièrement, nous en avons ressenti mieux encore tout le charme, et il nous paraîtrait impossible de faire une autre figure qui espère aussi bien que son *Espérance*, si nous ne connaissions l'*Espérance* de Raphaël (pl. I, fig. 3). L'une et l'autre ne sont caractérisées que par leur physionomie, et l'on peut dire qu'elles n'ont pas besoin de l'être autrement. On voit que cette *Espérance* attend, et il est plus que doublement beau de le faire ainsi sur un tombeau; la Foi à côté d'elle contemple, et la Charité est embrasée d'ardeur : celle-ci est caractérisée par un vase enflammé. La Foi porte un pan de son manteau, comme elle ferait d'un volume déployé qui contiendrait les dogmes sacrés auxquels elle adhère si fermement. Nous n'avons pu résister au désir de faire partager nos impressions à nos lecteurs mieux que ne pourrait le faire aucune description, en mettant sous les yeux ces trois figures (pl. I, fig. 1), rapprochées de la Foi et de l'Espérance de Raphaël (fig. 2, 3). Quant aux vertus cardinales qui les accompagnent, nous nous contenterons de faire remarquer qu'elles sont dignes de leur être associées. On peut en juger pour la Prudence et la Tempérance, représentées de même sur la face du sarcophage; la Force et la Justice en occupent les deux extrémités latérales.

C'est là, disons-nous, la perfection du genre. Au XIIIe siècle, on voit éclore, pour ainsi dire, ce genre de représentation ; et un des plus remarquables exemples qu'on puisse citer d'un ensemble de Vertus représentées à cette époque, nous est donné par les mosaïques de la coupole centrale, à Saint-Marc de Venise. Nous avons dit (note R) que cette coupole était consacrée à l'Ascension, et que les Vertus dont nous parlons étaient

rangées au-dessous des Apôtres : elles ont été placées là pour exprimer les fruits de la prédication évangélique, et pour dire ce qu'on devra apporter au jugement de Dieu, lorsque le Sauveur descendra comme il s'en est allé : pensée complétement en rapport avec l'inscription tracée entre le Christ et les Apôtres, qui est une paraphrase en vers du texte des *Actes des Apôtres* : *Viri Galilæi, quid statis aspicientes in cœlum? Hic Jesus qui assumptus est a vobis in cœlum, sic veniet, quemadmodum vidistis eum euntem in cœlum* (I, 11) : « Hommes de Galilée, pourquoi vous arrêtez-vous à regarder au ciel ? Ce Jésus qui, en se séparant de vous, s'est élevé au ciel, reviendra de la même manière que vous l'y avez vu monter », paraphrase que voici, et où l'on insiste spécialement sur l'idée du jugement à venir :

DICITE QUID STATIS, QUID IN ÆTHERE CONSIDERATIS.
FILIUS ISTE DEI CHRISTUS, CIVES GALILEI
SUMPTUS UT A VOBIS ABIT, ET SIC ARBITER ORBIS
JUDICIS CURA VENIET, DARE DEBITA JURA.

Ces vertus sont au nombre de seize; elles sont nommées et classées dans un ordre très-méthodique; chacune d'elles porte un phylactère sur lequel se lit, quoique difficilement, un texte qui achève de la caractériser. La série, commencée par les trois Vertus théologales et les quatre Vertus cardinales, se poursuit par sept Vertus correspondant aux sept premières béatitudes, et se termine par la Modestie et la Constance, entre lesquelles se partagent les paroles du texte sacré, relatives à la huitième.

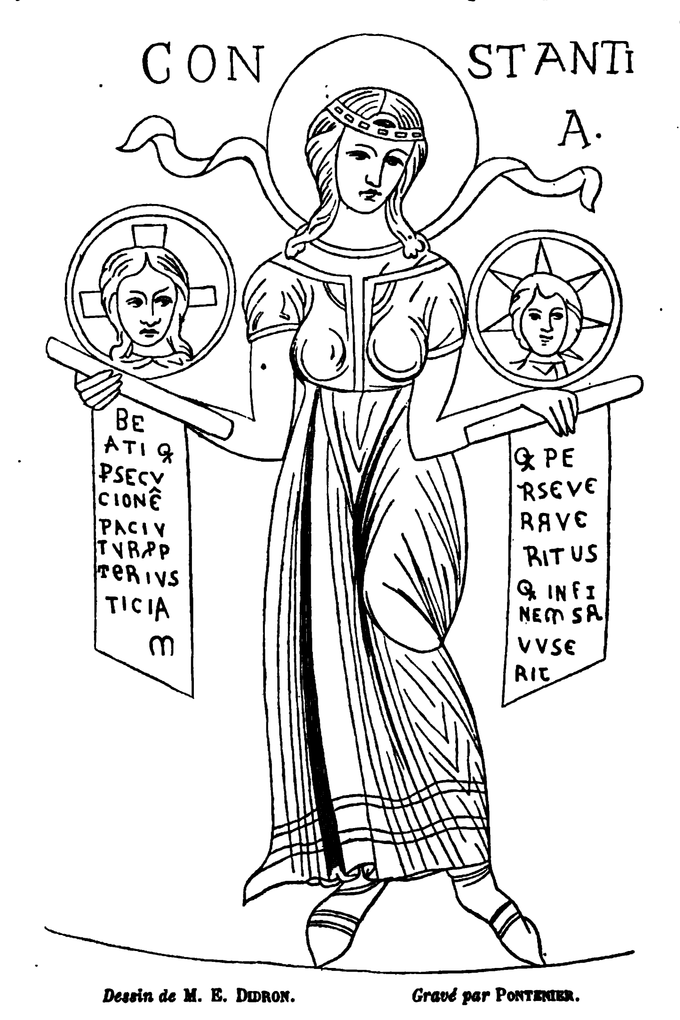
Parmi les vertus théologales, ce n'est pas la Foi que l'on a placée la première, mais la Charité, et c'est celle-ci que l'on a nommée la mère des vertus : CARITAS MATER VIRTUTUM ; elle est aussi une reine, elle en a la pose assurée, elle porte à la main le globe surmonté de la croix ; sur son phylactère sont inscrits ces mots : ..... CARITAS OPERIT MULTITUDINEM PECCATORUM (I Pet. IV, 8) : « La Charité couvre la multitude des péchés ». Elle est de plus couronnée ; mais la Foi, la Modestie et la Constance le sont aussi. L'Espérance vient la seconde, la Foi n'est que la troisième, la Justice la suit, et ensuite la Force, puis la Tempérance. Nous n'avons pu lire ensuite le nom de la Prudence ; mais c'est évidemment elle qui termine cette première partie de la série. La Foi tient de la main gauche comme un palmier : nous croirions, en effet, que c'est un arbre verdoyant plutôt qu'un sceptre, et, par son geste de la main droite, on voit clairement qu'elle affirme ; sur son phylactère on lit : JUSTUS EX FIDE VIVIT, le juste vit de la foi. L'Espérance ne porte aucun attribut, mais elle est bien dans

le sentiment qui lui convient; la Justice tient la balance d'une main, et soulève une sorte de plateau de l'autre; la Force maîtrise un lion; la Tempérance soulève un vase enflammé, sans doute pour en modérer les ardeurs; il ne nous a pas été possible de déterminer la signification de deux sortes de tiges sarmenteuses et feuillées que porte la Prudence.

En tête des vertus correspondantes aux béatitudes est l'Humilité, HUMILITAS, et on lit sur son phylactère : BEATI PAUPERES.....; elle élève les mains vers le ciel, comme pour attester que, par elle-même, elle n'est rien; — à la Douceur, BENIGNITAS, est attribué la seconde des béatitudes : BEATI MITES; — la troisième, à la Componction, COMPUNCTIO : BEATI QUI LUGENT; — la quatrième, à l'Abstinence, ABSTINENTIA : BEATI QUI ESURIUNT ET SITIUNT JUSTITIAM. — Viennent ensuite la Miséricorde, MISERICORDIA, avec ce texte : BEATI MISERICORDES; — la Patience, PATIENTIA, avec celui-ci : BEATI PACIFICI QUONIAM FILII DEI VOCABUNTUR; — à la Chasteté, CASTITAS, est naturellement attribuée la sixième béatitude : BEATI MUNDO CORDE QUONIAM DEUM VIDEBUNT. — Viennent ensuite la Modestie, MODESTIA, et la Constance, CONSTANTIA, l'une et l'autre couronnées; — la Modestie porte ce texte : BEATI ERITIS CUM VOS ODERINT HOMINES (Luc, V, 22) : « Vous serez heureux quand les hommes vous haïront »; la Constance soutient un disque dans chacune de ses mains, et chacune d'elles soutient un phylactère, comme on le voit dans le dessin que nous devons à M. E. Didron, et que nous publions. Dans le disque de la main droite, plus élevé que le second, on aperçoit une tête ornée du nimbe crucifère; dans l'autre disque, une tête rayonnante. Au-dessous de la première, on lit : BEATI QUI PERSECUTIONEM PATIUNTUR PROPTER JUSTITIAM; au-dessous de la seconde : QUI PERSEVERAVERIT USQUE IN FINEM, SALVUS ERIT (Matth. X, 22) : « Celui qui aura persévéré jusqu'à la fin sera sauvé ».

On comprendra à quel point de vue la Modestie et la Constance sont représentées comme corrélatives : la Modestie, dans la circonstance, c'est la vertu ignorée, méconnue, haïe même des hommes; la Constance, c'est la vertu récompensée de Dieu; c'est pourquoi l'une et l'autre sont couronnées. Quant aux deux disques portés par la Constance, il est évident qu'ils doivent s'entendre dans le sens des récompenses finales; mais comment? Nous croirions que ce doit être de la sorte : le disque renfermant la tête au nimbe crucifère exprimerait directement l'idée de la possession de Dieu; le disque à tête rayonnante pourrait exprimer la même idée à un autre point de vue, Dieu étant considéré comme le soleil de justice. Nous avons dit (t. III. p. 437) qu'un des attributs de l'Espérance, souvent employé au moyen âge, était un soleil en perspective. On en voit deux exemples, à Venise même, sur les chapiteaux du palais des doges,

dont nous parlerons tout à l'heure. Or la Constance entre en possession de ce qui est promis à l'Espérance. Cependant, au lieu de la possession de Dieu déjà exprimée par l'autre disque, il serait plus vraisemblable que la tête rayonnante renfermée dans le second disque représente l'élu lui-



Dessin de M. E. DIDRON. *Gravé par* PONTENIER.

LA CONSTANCE.

Mosaïque du XIIIe siècle, à Venise.

même dans l'état de béatitude. A l'appui de cette interprétation, on remarquera que ce second disque est tenu moins élevé que le premier. On peut dire encore, en rapportant plus directement chacun des disques à l'inscription correspondante, que le premier exprime l'idée d'assimila-

tion avec Jésus-Christ, par excellence le juste persécuté, et que le second exprime plus directement l'idée de salut, répondant à ces mots : *Salvus erit*. On voit d'ailleurs que ces diverses explications rentrent les unes dans les autres.

A la façade occidentale de la basilique, dans l'archivolte la plus extérieure de la porte principale, on voit une autre série de vertus sculptées. M. Julien Durand a remarqué leur analogie avec les figures en mosaïque de la grande coupole à l'intérieur, dont nous nous occupons, et il les a décrites sommairement (*Annales archéologiques*, t. XIV, p. 166), faisant cependant observer qu'elles sont au nombre de dix-sept, tandis que, dans la mosaïque, nous ne venons d'en compter que seize. La dix-septième occupe le faîte de l'arc, et semblerait une vertu mère distinguée de la Charité, ou qui serait comme une Charité dédoublée. Nous avons été frappé nous-même de cette analogie. Nous ajouterons toutefois que, dans ces sculptures, il y a une prétention à la vivacité et au mouvement qui tient de plus près au poëme de Prudence, et par conséquent aux combats à main armée qui ont régné principalement au XII[e] siècle. Plus d'une chevelure éparse y rappelle la description que le poëte a donnée de la Foi (t. III, p. 423, note J; *voyez* aussi Cicognara, *Stor. della Sult*, t. I, pl. XXVI)[1]. Les figures de la mosaïque participent, il est vrai, de cette agitation un peu fébrile. A certains égards, chez elle, on la remarquerait même davantage, leurs mouvements n'étant pas gênés par les lignes rigides et l'étroit espace où l'architecture encadre les *Vertus* sculptées ; elle est moindre cependant, à bien considérer, et nous les classerions plutôt comme offrant une transition vers la majesté douce et solennelle avec laquelle, bientôt après, sera rendu le vrai caractère des combats et du triomphe des vertus sur les vices.

Quoi qu'il en soit, les sculptures et les mosaïques sont probablement les unes et les autres du XIII[e] siècle, mais de ce siècle un peu plus ou un peu moins avancé. Comparées à l'Ascension, à laquelle on les a associées comme complément, et que nous ne croyons pas antérieure elle-même au XIII[e] siècle, les *vertus* en mosaïque sembleraient plus récentes ; mais il

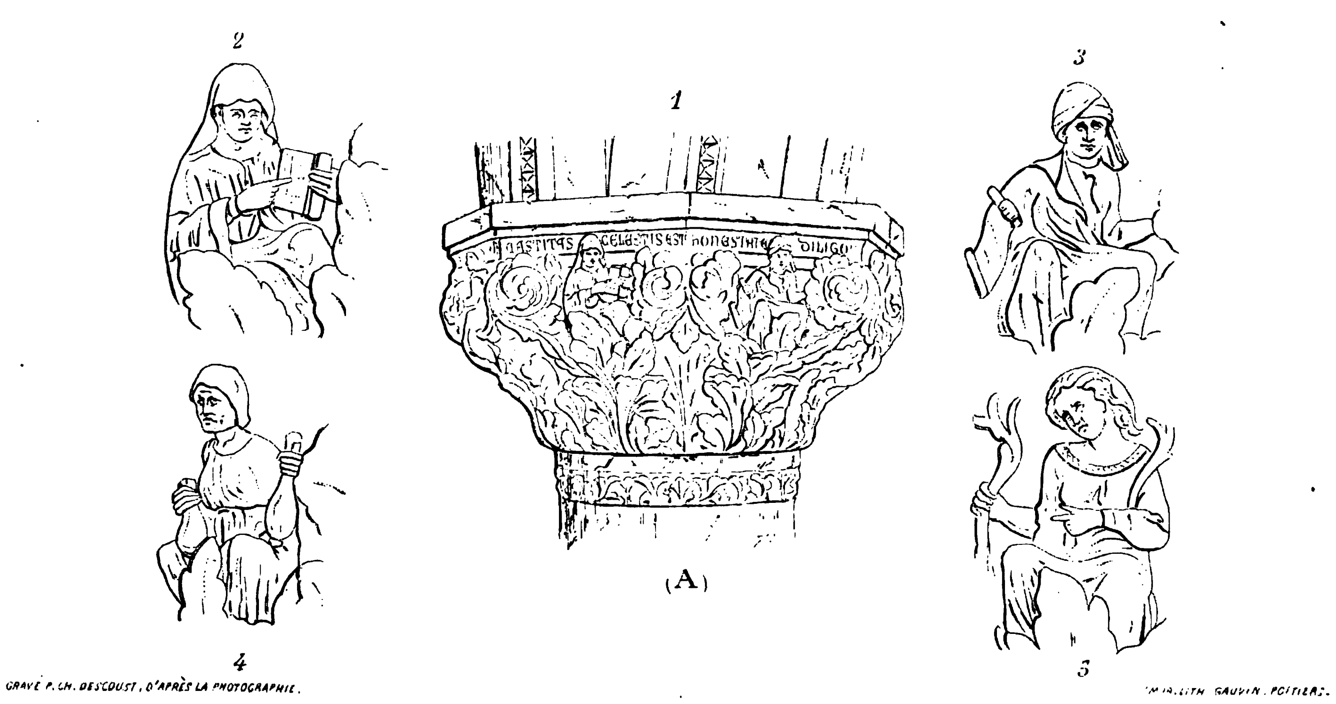
1. Dans le bandeau intérieur de l'archivolte même où sont sculptées ces vertus, on voit les signes du Zodiaque et les travaux de chaque mois. Sur une autre archivolte, qui encadre plus immédiatement la porte, apparaissent des figures fantastiques, des hommes et des enfants qui se battent, des animaux qui se mordent ; il est probable que ce sont des vices opposés aux vertus, supposition tout à fait conforme à l'observation que nous venons de faire ; mais il n'y aurait aucune distinction précise entre les vices, et l'on aurait voulu seulement exprimer le désordre, la confusion, la violence qui règnent avec eux, comme dans les quatre disques signalés ci-dessus (p. 375). Tandis que les vertus associées aux occupations de l'année, à la marche régulière du temps, c'est l'ordre dans une vie bien réglée.

n'est pas impossible que toutes les parties de la coupole aient été exécutées à la suite les unes des autres, sans aucune solution de continuité. Les différences de style peuvent s'expliquer par des différences de main ou seulement par cette circonstance que l'artiste dirigeant, dans la représentation du mystère aura suivi des données plus hiératiques, tandis que, pour les représentations allégoriques, il aura puisé à d'autres sources, et se sera en partie livré à ses propres inspirations. Au XIVe siècle, on se fût conformé, pour chacune des vertus, aux attributs qui devinrent plus généralement en usage. On voulut alors mieux définir chacune d'elles selon son propre caractère. Nous avons remarqué dans cette mosaïque quelques tentatives pour le faire. Nous n'avons pu dire qu'on l'ait fait d'une manière toujours soutenue, et c'est par les idées plutôt que par les sentiments exprimés que cet ensemble de représentations allégoriques nous a paru éminemment remarquable.

II.

Le XIVe nous a légué à Venise même, sur les chapiteaux du palais des Doges, une autre série de personnifications morales, où l'effort pour rendre, par la physionomie, les affections de l'âme, les caractères, est bien plus accusé, et plus d'une fois il a été couronné d'un vrai succès. Ces chapiteaux, ceux qui s'étalent sur la piazzetta et sur le quai des Eslavons, ont été l'objet d'importantes recherches de la part de MM. Ruskin, Burges, Didron, dont les *Annales archéologiques* (T. XVII, p. 69, 193, 296, etc.) ont donné l'analyse, nous ne saurions entreprendre de répéter tout ce qui on a été dit; mais nos lecteurs nous sauront gré de leur mettre immédiatement sous les yeux quelques spécimens de ces intéressantes sculptures.

Nous ne croirions pas qu'elles aient été conçues selon un plan très-soutenu : la répétition ou à peu près des mêmes figures, sur des chapiteaux différents, le défaut d'ordre dans l'agencement, l'inégalité très-sensible de valeur dans l'exécution tendraient à le prouver; nous en verrions encore la preuve dans le pêle-mêle avec lequel certains vices et certaines vertus ont été distribués sur quelques chapiteaux; sur d'autres, on a suivi, au contraire, un ordre très-rationnel : sur celui, par exemple, de la Justice, publié et décrit dans les *Annales archéologiques*, p. 296, le premier, à partir de Saint-Marc, où à la figure de cette vertu sont associés les plus grands justiciers du monde mis en action; sur ceux des péchés capitaux à l'un desquels nous empruntons l'Avarice et la Paresse (pl. VI, fig. I, 4 et 5), sur ceux des vertus théologales (il y en a deux de l'une et l'autre



GRAVÉ P. CH. DESCOUST, D'APRÈS LA PHOTOGRAPHIE.

IMP. LITH. GAUVIN. POITIERS.

VERTUS ET VICES.

(Chapiteaux du Palais des Doges — Venise.)

(A.) Par erreur, le chapiteau gravé n°1 n'est pas celui qui est indiqué dans le texte, mais celui où se voient les figures 2 et 3.

sorte), où pour compléter le nombre huit, on s'est contenté ici d'ajouter l'humilité, là de dédoubler l'orgueil, en représentant aussi la vanité. La pensée générale est, sans aucun doute, comme dans les sculptures de nos cathédrales, comme sur la fontaine de Pérouse, comme dans les peintures de la *Ragione* de Padoue, de grouper tout ce qui remplit la vie, tout ce qui peut occuper les pensées de l'homme au point de vue religieux, au point de vue social, au point de vue philosophique; mais en partant de cette donnée commune les plans sont divers et inégalement soutenus, on y a mis même ou on y a souffert plus ou moins de laisser-aller dans les détails. C'est à Padoue où, en apparence, il y a plus de confusion, et c'est là cependant qu'il y a eu originairement une intention plus arrêtée de tout coordonner selon des idées suivies (Rozzetti, *Descrizione delle pitture, sculture ed architetture di Padova*, petit in-8°. Padoue, 1776, p. 284. — Brandolese. *Pitture sculture architetture di Padova*, in-8°. Padoue, 1797, p. 75. — Burges et Didron, *Annales archéologiques*, T. XVIII, p. 331, XIX, p. 241); mais ces idées, fondées en partie sur l'astrologie, étaient loin d'être toutes également justes, et dans tous les cas cette accumulation de tant de choses, distribuées en des centaines de petits compartiments, constitue une ordonnance très-vicieuse. Quelques-unes des figures principales étaient cependant assez heureusement conçues, et, dans ce nombre, nous compterions volontiers celles des planètes qui n'ont pas été altérées, figures fort analogues à celles que Guariento a peintes dans l'église des Eremitani de la même ville. Parmi les figures les plus importantes par leurs dimensions, et les mieux traitées, il faut encore compter les vertus théologales et les vertus cardinales; mais les décrire ici nous entraînerait trop loin, et nous nous contentons d'y consigner cette remarque, que les vertus théologales représentées dans cette salle portent le nimbe circulaire plein, tandis que les vertus cardinales n'ont reçu que le nimbe polygonal.

Nous revenons au palais des Doges, pour nous en tenir aux figures que nous publions comme spécimen du genre. Nous sommes de l'avis émis un peu timidement par M. Burges: la Chasteté doit être ici (pl. VI, fig. 2) une Religieuse; et en lui mettant un livre à la main on a voulu dire, sans doute, que c'est par le recueillement et la prière que se conserve et s'entretient cette délicate vertu : elle serait donnée comme la vertu du cloître; le cloître est le vestibule du ciel, pensée avec laquelle est très-bien en rapport l'inscription qui la surmonte : CASTITAS CŒLESTIS EST. L'Honnêteté qui la suit (fig. 3) est, au contraire, comme l'a également fait observer M. Burges, une vertu sociale, « la vertu suprême du commerce », il lui sied de montrer la banderole maintenant brisée, qu'elle portait à la

main, pour attester qu'elle tiendra ses engagements. Non-seulement cette femme est honnête, mais elle aime l'honnêteté, HONESTATEM DILIGO, dit l'inscription. On concevrait alors que le mensonge et l'injustice dont elle est suivie, lui soient opposées comme des vices contraires; l'ordre des pensées entre les figures qui ornent ce chapiteau est peut-être plus suivi que nous ne l'avions pensé d'abord.

Passons aux chapiteaux des péchés : celui auquel nous nous attachons est un de ceux dont l'exécution a été la plus soignée, tandis que les deux chapiteaux des vertus théologales sont, sous ce rapport, d'une bien moindre valeur. Par l'effet de la finesse même avec laquelle ils sont traités on serait tenté de caresser comme des apparences de vertus quelques-uns de ces péchés si mignons. La Vanité, qui suit la Paresse du côté opposé à l'Avarice (pl. VI, fig. 1), la tête parée d'une couronne, se regarde dans un miroir avec une si douce complaisance, qu'on la prendrait facilement soi-même tout de bon pour une petite perfection si on ne lisait au-dessus cette terrifiante inscription : VANITAS IN ME ABUNDAT, « je n'ai en moi qu'abondance de vanité ». L'illusion aussitôt s'évanouit ; cette compagne de la paresse changera bientôt sa couronne de reine fictive, pour les serpents qui ceignent la tête de l'Envie, son autre voisine, et il ne restera de cette jolie figure qu'un amer souvenir.

La Paresse elle-même ne manque pas de séduisante coquetterie, dans son langoureux abandon (fig. 5); mais les arbres desséchés qu'elle porte devant elle, avertissent plus promptement de la stérilité de ses charmes, et l'on serait moins pardonnable de s'y laisser prendre : ACCIDIA ME STRINGIT : « La paresse me saisit de toutes parts », dit-elle; en effet, on voit par le texte même la pensée de l'artiste. La paresse c'est une paresseuse, la vanité une vaniteuse, comme, tout à l'heure, la chasteté c'était une personne vouée spécialement à cette vertu, et ainsi des autres. On voit donc bien que la pensée dominante de ces représentations est de rendre le caractère des vices ou des vertus, et c'est à ce point de vue que nous insistons sur cette esthétique où l'art est appelé à rendre non plus la forme des corps, mais, nous pouvons le dire, la forme des âmes. C'est sur ce terrain que l'art chrétien acquiert toute sa supériorité sur l'art antique, et le domine de toute la hauteur de l'esprit sur la matière.

La comparaison avec l'art antique est ici d'autant mieux appelée, que tout en laissant à celui-ci, sous le rapport plastique et quant à l'idéal des formes, une supériorité qui ne lui est pas contestée, les sculpteurs de ces chapiteaux, lui ont emprunté ce trait éminemment remarquable, de contenir l'expression du mal afin que l'œuvre d'art n'en soit pas troublée par l'introduction d'aucune franche laideur. Cette observation peut s'appliquer

encore à cette *Avarice* (fig. 4) par laquelle nous mettrons un terme à notre trop longue note; cette vieille femme n'exercera pas sur nous les séductions que nous faisaient craindre ses jeunes voisines ; mais elle n'a rien d'outré; et, à ne considérer que sa physionomie, on la croirait peut-être, d'abord, sur parole, si elle voulait se donner pour une sage Économie; mais alors même qu'elle ne serait pas obligée de l'avouer en ce termes : AVARITIA AMPLECTOR : « Je suis remplie » ou plutôt « enveloppée d'avarice », on reconnaîtrait, au serrement convulsif de ses mains, qui tiennent deux grosses bourses, que ses airs de vertu ne sont que l'honnête vernis d'une vile passion.

Nous avons critiqué ailleurs les chapiteaux à personnages : il s'agissait de chapiteaux du XIIe siècle; ces chapiteaux du XIVe, nous prouvent qu'on peut, même sur un pareil membre d'architecture, tirer très-bon parti de ce mode de décoration, à la condition qu'il n'y prenne pas proportionnellement trop de place parmi des feuillages et des rinceaux tout décoratifs, de sorte que les personnages n'étant pas trop gênés, ils ne soient pas déformés. Cependant les chapiteaux de Venise ne sont pas à imiter en tous points, ils sont trop lourds dans leur ensemble, et leur galbe n'est pas assez dégagé; mais cela n'ôte rien au mérite des sculptures, dont nous venons de donner des échantillons choisis parmi leurs plus charmants détails.

NOTE L'

SUR L'ANNONCIATION. T. IV, p. 102.

Dans les mosaïques de Venise, que nous attribuons au XIIIe siècle, il semble que l'on a voulu accorder une place concurremment à deux légendes que nous avons rapportées, l'une d'après laquelle Marie aurait été occupée à puiser de l'eau à une fontaine lors de l'Annonciation, l'autre qui la représente occupée dans ce moment à préparer un tissu pour le voile du temple. Dans la scène de l'Annonciation elle-même, c'est la légende de la fontaine qui a reçu la préférence : la fontaine a pris la forme d'un puits; Marie est prête à y puiser; l'Ange apparaît derrière elle, suspendu sur ses ailes, et au-dessus on lit : NVNTIAT, EXPAVIT : « il annonce, elle se

trouble »; mais à côté une scène toute spéciale est consacrée à la légende du voile : Marie ne file pas, ne tisse pas, mais elle a préparé la teinture qui doit le colorer, et la voilà qui offre à l'entrée du temple le vase qui la contient ; un prêtre l'a déjà prise dans ses mains, et trois autres personnages suivent la future Mère de Dieu. Elle est, en effet, désignée, comme toujours, dans ces mosaïques, par ces sigles : MP. ΘV. « Mère de Dieu », et au-dessus, on lit : QVO TINGAT VELA PARAVIT « elle a préparé ce qui doit teindre les voiles ». Sans l'inscription, cette scène resterait certainement inintelligible.

Le prêtre qui reçoit le vase est Zacharie à n'en pas douter. Ici il n'est pas nommé; mais dans d'autres scènes de la même série, il l'a été très-catégoriquement, et l'identité des personnages est attestée par la similitude des types et du costume. Telle est la scène des baguettes déposées dans le temple pour déterminer quel sera l'époux de Marie. Zacharie y apparaît seul en présence de l'autel, sur lequel les baguettes sont déposées, et il est en prière pour demander à Dieu de faire connaître sa volonté par ce moyen. Au-dessus de lui, on lit : SCS ZACHARIAS; et plus haut : GIGNIT VIRGA NUCES « le rameau produit des fruits ». Dans la scène suivante, celle où Marie est donnée pour épouse à Joseph, Zacharie, qui y préside, est encore nommé ZACHARIAS, sans la qualification de saint, mais il porte le nimbe (le nimbe, dans ces représentations, est assez inégalement figuré; quelquefois Marie elle-même ne l'a pas reçu ; ici saint Joseph, désigné ainsi SCS JOSEPH, ne l'a pas). Marie est représentée de la taille d'un enfant sous les bras de Zacharie, qui fait le geste de donner; elle tend les siens à saint Joseph, et saint Joseph lui tend aussi les siens, pour témoigner par ce geste réciproque qu'ils s'acceptent pour époux. L'inscription supérieure porte HANC VXOREM TIBI DUCES: « Tu la prendras pour épouse ». Toutes ces données viennent jeter du jour sur ce que nous avons dit (t. IV, p. 96-97), et faire apercevoir sous quelles formes diverses on a pu représenter le mariage des saints époux.

NOTE N'

SUR LA NATIVITÉ DE NOTRE-SEIGNEUR ET LE SARCOPHAGE DE SAINT CELSE A MILAN. T. IV, p. 135.

On voit dans l'église de Sainte-Marie-près-Saint-Celse, à Milan, un sarcophage qui sert de tombeau-d'autel dans une chapelle latérale. Il était

précédemment, dans l'église même de Saint-Celse, renfermé sous le grand autel; on n'en pouvait voir qu'une faible partie, et il contenait lui-même le corps du saint martyr. Ce sarcophage, mis à découvert en 1777, a été publié d'abord par Bugati (*Memorie Storico-Critiche intorno le reliquie e il Culto di S. Celso martire*, in-4°, Milan, 1782, pl. I, p. 242), et ensuite dans une nouvelle édition de Giulini (*Memorie spettanti alla Storia, al Governo ed alla descrizione della citta e Campagna di Milano, ne secoli bassi nuova edizione con note ed aggiunte*, 7 vol. in-8°, Milan, 1854, t. I, p. 672), la planche de Bugati est inexacte, et ne répond pas même en tous points aux propres descriptions de l'auteur; celle de l'éditeur de Giulini est exécutée trop négligemment, mais elle nous paraît moins éloignée de l'original. Il nous a été donné depuis peu d'observer cet original lui-même, et nous l'avons fait très-attentivement. Cependant notre attention ne s'est pas portée sur un détail que nous ne croyions nullement pouvoir y trouver, et qui est important pour l'iconographie de saint Joseph et de la nativité de Notre-Seigneur. Ce monument, en effet, n'est autre que celui où, d'après Bugati, mais sans avoir pu prendre connaissance par nous-même de son texte et de ses planches, nous avions admis (t. III, 173-175) que saint Joseph portait une hache, comme instrument de sa profession. Nous avions cherché vainement dans l'antique église de Saint-Celse elle-même le sarcophage auquel Bugati avait attribué cette particularité; et pour nous faire apercevoir que nous l'avions rencontré dans l'église voisine, il a fallu que, après diverses recherches infructueuses, l'ouvrage même en question nous vint entre les mains. Ce qui nous avait trompé, c'est que, à première vue, le personnage donné comme saint Joseph nous avait si bien paru être un Ange, que nous n'avions même pas eu l'idée que saint Joseph pût être représenté de la sorte; et c'est pour cette raison même que nous avions été si éloigné de croire que ce monument fût celui-là même que nous cherchions.

Le Christ en occupe le milieu, levant la main droite pour annoncer toute vérité, tenant de la main gauche le *volumen* déployé selon la forme ordinaire; il ne le donne pas actuellement à saint Pierre; mais cette circonstance qu'il le tient déployé est un fait de plus à ajouter à ceux dont nous avons cru pouvoir conclure que, liées par des gradations insensibles, les compositions où Notre-Seigneur donne le livre ou le *volumen* et celles où il le tient seulement à la main revenaient au même fond de pensées, avec des variétés d'expressions. Ici il y a une autre particularité remarquable qui s'opposait à ce que, dans ce moment même, saint Pierre fût représenté dans l'acte de recevoir le dépôt sacré. Saint Paul, comme d'ordinaire, étant placé à la droite du Sauveur, les deux Apôtres parais-

sent se donner la main, derrière leur divin Maître, pour mieux dire assurément l'unité de l'Église. Dans les deux scènes placées ensuite, à droite, s'affirment la pensée d'avénement; dans les deux scènes placées à gauche, le couronnement de l'œuvre de la rédemption par la résurrection; sur les deux faces latérales sont représentées la guérison de l'hémorrhoïsse et le nouveau Moïse faisant jaillir l'eau du rocher.

La pensée de l'avénement est représentée par la Nativité et par la venue des Mages, l'une et l'autre rendues très-succinctement, la Résurrection par la venue des saintes femmes au tombeau, et le témoignage de saint Thomas. Dans la scène de la Nativité, on ne voit que l Enfant Jésus sous un toit, figurant l'étable, en avant le bœuf et l'âne, et suspendu au-dessus du toit le personnage que nous avons pris pour un ange, et que Bugati a donné pour saint Joseph : il n'a point d'ailes, mais l'ange qui apparaît aux saintes femmes de l'autre côté du monument suspendu au-dessus du Saint-Sépulcre, comme celui-ci au-dessus de l'étable, n'en a pas non plus, et nous avons aperçu entre eux d'autres différences que celle d'un nuage dans lequel est censé se perdre le corps de l'ange de la Résurrection, tandis que celui de la Nativité est censé caché en partie par l'étable elle-même. La planche de Bugati lui donne la figure d'un homme d'âge mûr, mais celle de l'éditeur de Giulini lui donne la figure imberbe d'un adolescent sans différence avec l'ange correspondaut ; sur cette planche, il n'y a pas de traces de hache, et la manière dont elle est dessinée sur celle de Bugati montre que si elle figure sur l'original, c'est sous formes si réduites et si rudimentaires, que nous serions fort excusable de ne l'avoir pas remarquée, et de cette circonstance même il résulte, d'un autre côté, que le dessinateur de Bugati a fort bien pu prendre pour un instrument de menuiserie une rugosité du marbre. Jusqu'à plus ample informé, c'est là ce qui nous paraît seul probable. La représentation de l'ange dans la Nativité est habituelle, nous ne disons pas à l'époque de ce sarcophage, que nous croyons du v[e] siècle, car nous n'en connaissons pas d'autre exemple aussi ancien ; mais dans les siècles suivants. Saint Joseph, représenté dans ces conditions, offrirait une donnée toute exceptionnelle. Avant d'avoir pu nous procurer l'ouvrage de Bugati, nous nous étions attaché à ce monument à raison des particularités remarquables que nous avons déjà fait connaître, mais surtout comme offrant un exemple de plus de cette manière de représenter la Nativité où les deux animaux figurent préférablement à la sainte Vierge elle-même. Il en est de même à l'une des extrémités du grand sarcophage, placé sous la chaire de la basilique de Saint-Ambroise, à Milan, où l'on ne voit aucun autre personnage que le divin Enfant et ses deux symboliques adora-

teurs. Ici, comme sur la plupart des monuments de l'antiquité chrétienne, où le divin Enfant est représenté, on voit apparaître les Mages, mais dans des conditions toutes spéciales, qui viennent confirmer ce que nous avons dit du caractère de généralité attribué à ces représentations. Les princes de l'Orient ne se dirigent pas vers l'enfant Jésus, pour l'adorer, mais ils considèrent l'étoile, qui leur apparaît sous forme de comète, et s'avançant vers le Sauveur qui occupe le centre de la composition.

Nous disons que ce sarcophage nous paraît du ve siècle : les trois petites croix qui accompagnent Notre-Seigneur et les Apôtres, et quelques-unes des particularités que nous avons rapportées, particularités qui ont un caractère de commentaire par rapport à des modes de représentations plus primitifs, nous empêchent de le considérer comme plus ancien ; l'absence de tout nimbe, d'autres particularités, celle par exemple de l'ange de la Résurrection, suspendu sans ailes ; le style surtout qui se ressent de la bonne antiquité plus que la plupart des monuments de ce genre, et en fait, sous ce rapport, un des meilleurs spécimens nous paraîtraient exclure plus expressément encore la possibilité d'une exécution plus moderne. Les saintes femmes qui s'approchent du tombeau, l'une, les yeux levés vers l'Ange, l'autre, inclinée vers la porte du monument sacré, sont vraiment remarquables par le drapé de leurs vêtements, la vérité et la noblesse de leurs attitudes.

NOTE N''

SUR LA PRÉSENTATION DE NOTRE-SEIGNEUR. T. IV, p. 156.

Nous donnons (pl. I, fig. 13) les quatre figures principales d'un tableau de Bernardino Luini, à Saranno, qui, pour la saveur des sentiments, égale au moins ceux de Francia et de Carpaccio, que nous avons décrits. On conviendra que ces quatre têtes ne sont pas déplacées parmi les spécimens de suavité et de finesse d'expression que nous donnons comme preuve de la supériorité atteinte dans ce genre par l'art chrétien, genre de perfection qui l'élève seul au-dessus, et bien au-dessus de l'art grec dans ses plus beaux jours, et qui est propre au xve siècle et aux artistes des premières années du xvie, restés dans les errements esthétiques du

siècle précédent. Depuis, loin d'avoir été dépassé, elle s'est affaiblie, et le peintre qui est remonté le plus haut peut-être dans ce genre de mérite, notre Le Sueur, n'a pas atteint un égal niveau. Il faut la photographie pour bien en juger, il faut pouvoir transporter toute la saveur de l'original dans le tête-à-tête de ses méditations intimes, et la photoglyptique nous met à même de rendre durable pour nos lecteurs ce que la photographie ne permettrait de faire que temporairement. On remarquera surtout le délicieux petit Enfant Jésus, si doucement abandonné entre les bras du saint vieillard, et répandant sur lui une si douce lumière. Le reste du tableau n'est pas indigne de ces figures de Jésus, de Marie, d'Anne et de Siméon; mais pour le genre de qualité que nous voulons faire apprécier, il vaut mieux s'en tenir à ces quatre têtes, on les considérera avec moins de distraction. Un mot d'explication sur les autres figures réunies sur la même planche a été dit successivment à mesure que nous les avons retrouvées sur nos autres planches, expliquées sommairement. Ces figures, que nous n'avions pu donner qu'approximativement, peuvent être considérées maintenant, et considérées à la loupe, comme s'il était permis de transporter dans son cabinet l'original luimême, comme si on était maître de tous ces chefs-d'œuvre.

CONSIDÉRATIONS

COURTES ET VARIÉES

SUR LA MUSIQUE ET L'ARCHITECTURE CHRÉTIENNES.

I.

RÉPONSE A UNE OBJECTION.

L'Art, quand on prend le terme dans sa généralité, s'entend des beaux arts, et il les comprend tous. Les beaux-arts se réduisent à quatre branches : la musique, l'architecture, la sculpture et la peinture ; on peut les réduire à trois, en considérant la sculpture et la peinture comme des subdivisions d'une branche commune, à laquelle on donnerait le nom de plastique. La réduction peut aller plus loin encore, en comprenant l'architecture et les arts d'imitation sous le nom d'arts du dessin, les considérant comme s'adressant à la vue, à la différence de la musique, qui seule est du domaine de l'ouïe. Quoi qu'il en soit, la musique, l'architecture, la sculpture et la peinture doivent toutes les quatre compter au nombre des beaux-arts, et l'on ne peut refuser à aucune d'elles le droit d'être comprise sous le terme générique d'Art. Nous venons cependant d'offrir au public un livre auquel nous avons donné le titre de *Guide de l'Art Chrétien*, quoique nous n'y disions rien de la musique, et que nous n'y parlions de l'architecture qu'accessoirement et eu égard seulement à ses rapports avec les arts d'imitation. L'objection à laquelle nous donnons lieu nous ayant été faite, nous avons pu et nous pouvons encore, pour y répondre, nous prévaloir de l'usage. Sans prétendre assurément restreindre aux seuls arts figurés la notion de l'Art, M. Rio a adopté en définitive ce titre : *l'Art Chrétien*, pour l'un des livres qui a le mieux ouvert les voies au nôtre. On avait réclamé contre son

premier titre: *de la Poésie Chrétienne, forme de l'Art*, comme manquant de précision; le second est passé sans contestation, quoique, loin d'embrasser toutes les branches de l'*Art Chrétien*, le livre ne s'occupât que d'une seule période des arts figurés mis au service des pensées chrétiennes; mais s'il n'avait pas un caractère de généralité par l'étendue des matières, il en avait un par la spécialité du point de vue, il s'est présenté avec un système d'esthétique qui lui est propre, et il l'a rendu général en cela qu'il a posé une mesure et donné l'exemple d'un mode d'appréciation qui peuvent s'appliquer à toutes les branches de l'Art et à toutes ses périodes. Il est arrivé ainsi que ces termes : « Art Chrétien », ont une signification mieux définie dans le sens de l'application de l'Art à la formation des images chrétiennes, que le mot d'Art employé seul n'en aurait comme s'appliquant aux seuls arts d'imitation.

Pour nous, après avoir pris un titre général assez court et assez précis pour affirmer nettement notre but, nous avons eu soin d'avertir aussitôt, par notre sous-titre, que ce but était restreint aux seuls arts figurés, et que, réduit à ces termes, nous n'avions nullement la prétention de l'avoir atteint selon toute la rigueur des termes. Nous avons cru que nous pourrions être utile à nos lecteurs en les conviant à étudier, en leur indiquant les voies qui nous avaient semblé les meilleures pour le bien faire. Nous ne pensons pas qu'il y ait aucun livre qui puisse à lui seul donner le dernier mot des choses, et qui dispense d'étudier, de voir, de penser par soi-même.

Quant aux branches de l'Art qui sont restées en dehors de notre programme, si nous l'avons convenablement rempli, nous aurons par là même indiqué la voie que d'autres plus compétents que nous, et plus maîtres d'un temps qui nous échappe, auraient à suivre pour en traiter dans le même esprit.

II.

DE LA MUSIQUE PREMIÈRE ET DERNIÈRE.

Nous avons parlé de compétence ; nous reconnaissons sans peine qu en fait de musique, nous n'en aurions aucune; mais aussi, par là même que, étranger à toute étude musicale, nous n'avons senti les impressions de la musique, quand nous pouvions l'entendre, qu'à la manière des natures primitives, nous serions peut-être plus apte que beaucoup

d'autres à nous rendre compte des puissants effets qu'elle peut produire chez des peuples neufs encore, dans les conditions de simplicité et de sobriété auxquelles nous croyons qu'il importe de la ramener, quand on veut lui rendre toute son efficacité pour le bien.

Nous avons dit que l'architecture était le premier des arts; la musique alors ne nous apparaissait, nous devons en convenir, que reléguée sur un second plan, un peu comme une affaire de jeu ou de plaisir, comparativement aux choses essentielles. Quand nous avons voulu y réfléchir, cependant, nous nous sommes aperçu que la place prépondérante qu'on lui avait accordée autrefois parmi les connaissances humaines, était sérieusement méritée. Parmi les arts libéraux du moyen âge, la musique est le seul des beaux-arts qui ait été nommé, ou plutôt elle y donne son nom à l'Art lui-même, et sous ce nom se trouve compris la poésie encore.

On a donné, dans les traditions des peuples, divers inventeurs à la musique : la musique n'a point eu d'inventeurs ; il n'y a jamais eu d'inventé que certaines combinaisons de sons, certaines lois dans leurs accords, certains procédés pour fixer et transmettre des compositions musicales. Aussitôt que l'homme a pu entendre, l'harmonie des sons lui a été révélée; aussitôt qu'il a pu ouvrir la bouche, sa voix a vibré à l'unisson des sentiments qui émouvaient son âme. Les premiers accents qu'il ait proférés ont dû être des chants d'actions de grâces, mêlés aux concerts d'une nature où tout encore était accord. La Genèse nomme Jubal, l'un des descendants de Caïn (Gen. IV, 21), comme ayant été le chef d'une tribu de joueurs de l'orgue et de la harpe : c'est donc à tort qu'on a considéré son frère Tubalcain, fils lui-même de Lameth, mais d'une autre mère, comme ayant été l'inventeur de la musique, parce, que ayant développé l'industrie des ouvrages de fer et d'airain, on suppose que l'harmonie des sons lui aurait été révélée par les résonnements des coups de son marteau. En les nommant, en nommant aussi Noëma leur sœur, qui, selon la tradition, aurait donné du développement à l'industrie des riches tissus, ou les aurait même inventés, et en arrêtant à cette mention ce qu'elle dit de la postérité de Caïn, la sainte Écriture semble avoir voulu montrer tout l'essor pris par la civilisation matérielle parmi les *Enfants des hommes*. Les harpes et les orgues, chez eux, devaient résonner pour la satisfaction des sens plutôt que pour célébrer les louanges de Dieu et porter à la vertu : c'était dès lors une déviation de l'art analogue à celle que nous nous efforçons, sinon de combattre de nos jours, au moins d'éloigner de nos maisons de prières.

Les chants qui élèvent l'âme, les accords qui excitent le courage, qui

modèrent les p ssions, étaient certainement non moins en honneur parmi les *Enfants de Dieu*, et ils étaient plus beaux ; nous ne dirions pas qu'ils étaient aussi séduisants ; il devait en être un peu comme de la beauté des femmes dans l'une ou l'autre race, et l'on se rappellera ce que nous avons dit, en traitant de la beauté elle-même.

D'ailleurs, par suite de la chute et de plus en plus par l'effet de ses conséquences accumulées, les accents des enfants de Dieu, à tous les âges, ont dû prendre un caractère de retenue, de gravité, souvent de sévérité et de tristesse même, qu'ils n'auraient jamais eu si l'humanité avait conservé sa pureté virginale. Nous avons plus souvent à calmer nos mauvaises passions qu'à flatter les bonnes. Nous sommes un peu comme les juifs captifs de Babylone, et nous suspendons nos orgues le long de ses fleuves, plutôt que de réjouir de nos accords ces rives étrangères. Les chants de joie ne nous échappent qu'à la dérobée, comme un prélude et comme une espérance, et les chants de victoire doivent surtout servir à nous tremper pour de nouveaux combats.

Ce n'est pas à nous seulement, chrétiens, que ces pensées s'adressent ; toute créature, dans ce monde, est désormais réduite à un état de gémissement et d'enfantement laborieux : aussi voyez comme les notes plaintives et les accents mélancoliques abondent dans les chants populaires et traditionnels. Que de douleurs, en effet, nous révélerait l'histoire de tant de tribus dispersées, de tant de migrations mystérieuses !

Une autre pensée nous frappe : c'est que la fibre musicale et la voix qui en est le principal organe nous semblent déformées, chez la plupart des hommes, à l'instar des traits du visage. Que de sons rauques et criards vous entendez partout où l'on veut chanter, sans que le goût ait été redressé et la nature relevée par une suffisante culture ! Ce qui a de l'éclat, ce qui est sonore, c'est ce qui plaît le plus ; et l'on a remarqué que, chez beaucoup de peuples, la musique ne consistait plus, à peu près, qu'à faire beaucoup de bruit. Combien il est rare que, dans la plupart de nos Églises, on réussisse à former des chantres un peu passables ! Cependant, de même que dans le plan primitif de la création, la beauté visible n'aurait fait défaut à aucunes des œuvres de Dieu, que tous les hommes surtout se seraient élevés, sous ce rapport, au-dessus de toutes les autres créatures, à proportion de leur supériorité morale, on ne peut doute que de même, dans les sons, tout n'eût été accord, et que chacun, inspire par les sentiments de son âme, n'eût trouvé dans les accents de sa voix, et dans les vibrations de tout ce qui, sous sa main, pouvait rendre un son, les modulations les plus propres à les rendre avec le plus juste et le plus chaleureux entraînement Et tous se mettant en harmonie avec tous, et

toujours, c'eût été un concert universel, sans cesse renouvelé selon la variété des situations, et toujours ravissant.

Rien de ce qui eût été, de ce qui aurait dû être n'est à jamais perdu; on le retrouvera plus que centuplé dans la patrie céleste; les concerts y seront éternels; et ce qu'ils y seront, comment en dire quelque chose, quand nous avons déjà épuisé tout ce que nous avions de termes, pour exprimer ce qui peut le mieux et charmer et ravir? On emploie des termes d'architecture pour exprimer les splendeurs de cette demeure bienheureuse; nous avons pu dire qu'éternellement les élus composeraient des tableaux, en rapprochant les hommes et les choses qui ont passé en cette vie, eu égard non plus à des rapports fictifs, mais à de très-réelles corrélations, et aux pensées que leurs mutuels souvenirs peuvent justement suggérer; mais ce ne sont là que des figures de langage; là-haut, aucun coup de marteau n'aura besoin d'être frappé, aucun pinceau ne se chargera de couleurs, aucun ciseau n'entamera la pierre ou le marbre. Il n'est aucun besoin de construire, quand la demeure est parfaite, là où Dieu même est le temple. Il n'est aucun besoin de figures, quand on a sous les yeux toutes les réalités; la musique est au contraire comparable à la charité, qui survit éternellement à toutes les autres vertus, destinées à cesser lorsqu'elles n'auront plus d'objet; la musique, ce langage de l'amour, ne cessera d'être une réalité elle-même, et de chacune de ces bouches divinisées, il sortira réellement des sons, et chacune de ces oreilles d'une délicatesse exquise sera éternellement transportée de leur exquise harmonie.

III.

UN MOT SUR LA DIRECTION QU'IL CONVIENT DE DONNER A LA MUSIQUE RELIGIEUSE.

Dans la patrie définitive, dont toutes les choses d'ici-bas ne sont que l'ombre et la préparation, tout ce que la science, tout ce que le génie des compositeurs peut imaginer de combinaisons les plus heureuses, les plus émouvantes, aura sa place; rien ne sera perdu de ce qui peut être trouvé beau. Aujourd'hui il faut y mettre de la réserve, et nous soupçonnons fortement les chefs-d'œuvre de la musique profane, de ne produire, en définitive, que des émotions factices, souvent dangereuses, et de manquer au vrai but de l'Art, qui est de porter au bien par le moyen du beau. Nous ne nions pas que certains accents y puissent élever les âmes;

mais, dans un pareil milieu, les âmes ne sont élevées un instant que pour se heurter bientôt dans le reflux des impressions contraires ; elles se brisent, elles tombent, elles étouffent, ou tout au moins, faute d'une juste application de ce qui les exalte, elles n'en retirent que de l'énervement ; c'est l'effet des liqueurs fortes, ou, si l'on aime mieux, celui de la lecture des romans.

Nous avions un ami chez lequel le sens artistique, naturellement élevé et développé par la culture, était en voie d'acquérir, mais n'avait encore acquis la maturité qui lui venait avec la pratique de ses devoirs de chrétien; parlant de l'indulgence des directeurs de conscience, à l'égard de certains théâtres, il nous disait : On les tolère préférablement à cause de la musique, je les défendrais à cause de la musique. Il avait éprouvé les enivrements de cette enchanteresse, et à ces impressions se rattachait probablement l'idée qu'il se faisait de la beauté. Il jugeait qu'elle avait toujours quelque chose de vague, et il aurait même fait du vague une de ses conditions. Il y a bien du mystère sans doute dans la beauté ; il y en a par la raison surtout que sa plénitude n'existant qu'en Dieu seul, elle ne saurait nous donner dans ce monde tout ce qu'elle nous promet. Cela tient aussi au défaut d'équilibre entre le beau et le bien. Il y a d'ailleurs un certain vague, qui favorise les aspirations de nos âmes vers des beautés supérieures à celles d'aucune des réalités d'ici-bas; mais il n'est pas de l'essence de la beauté d'être vague; ce serait surtout singulièrement se méprendre, que se placer à dessein dans le vague, si voisin alors du fantastique, afin de produire l'impression de la beauté. Nous soupçonnons, toutefois, que la meilleure musique de nos théâtres vous jette toujours dans un certain vague ; elle vous émeut, vous charme, vous soulève, et vous laisse sans but, sans direction ; elle est incapable de vous rendre meilleur, et facilement elle vous livre à vos mauvais penchants.

Et comme cette musique fait école, comme elle donne le ton à toutes nos compositions musicales, et en partie à la musique religieuse elle-même, nous sommes fondé à croire qu'elle fait pénétrer un peu partout le vice qui lui est inhérent. Nous sommes bien loin d'y voir partout un danger, nous accordons sans peine qu'elle procure quelque chose de plus qu'un agréable passetemps ; mais nous sommes persuadé que la musique, dans cette voie, est bien éloignée d'exercer sur les âmes l'empire dont elle serait susceptible pour le bien. Toutes ces fioritures, tous ces papillotages qui charment l'oreille, toutes ces habiles combinaisons qui la captivent, ont moins d'efficacité avec la disposition actuelle de nos sens, qu'un chant simple, ferme, grave, soutenu.

Il faut bien qu'il en soit ainsi, pour que, chez les anciens peuples, on

ait souvent essayé, dans l'intérêt des mœurs et pour les préserver de la corruption, de mettre un frein à la multiplicité des accords, et aux prétendus perfectionnements des instruments destinés à les produire, pour qu'aux plus belles époques de l'Art dans la Grèce, on ait voulu défendre de multiplier les cordes de la lyre. Les merveilles de la puissance musicale qui ont servi de fondement aux fables d'Orphée et d'Amphion, étaient produites, on ne peut guère en douter, avec une grande sobriété de moyens. On en dira autant de David et de sa harpe, lorsqu'il calmait les fureurs de Saül. On sait le succès de Palestrina lorsque, se prêtant aux réformes entreprises par l'ordre de Pie IV, il fit ses célèbres compositions sur le principe du retour aux chants graves et solennels des premiers siècles de l'Église. La réforme cependant ne fut pas complète, ou du moins elle ne se soutint pas au degré où elle avait été tentée. Les chants de la chapelle Sixtine, quand nous avons pu les entendre, ont entretenu chez nous les pensées qui nous avaient amené comme pèlerin, et non comme un vulgaire touriste, au tombeau des Apôtres. Les *Miserere* d'Allegri et de Baini nous ont charmé sans nous en distraire; mais si, par moments, nous nous sommes senti enlevé, c'est par le chant tout simple, le plain-chant du *Benedictus*, relevé par la beauté des voix et la perfection de la mesure : repris et repris toujours par le retour du même rhythme, nous sentions à chaque verset que nous montions plus haut dans le sentiment de la joie que respire ce beau cantique. Toutes les fois que nous avons éprouvé avec une certaine force ce que pourrait sur nous l'accord des sons, c'est qu'ils nous étaient présentés de même, avec un caractère simple, suivi, soutenu. Combien de fois ne nous-sommes-nous pas dit au contraire, lorsque nous avons entendu de la brillante et savante musique, que les concerts des Anges doivent être autres que cela ! En musique, nous n'avons jamais été qu'un barbare, nous le répétons; mais ce qu'il y a de vrai dans nos impressions, nous a été plus d'une fois attesté par les meilleurs juges. A la suite d'une messe en musique exécutée dans l'église Saint-Eustache, à Paris, par les premiers artistes du monde, nous avons ouï-dire que ce qui avait été trouvé le plus beau, c'était le chant de la préface par le prêtre officiant ; et dernièrement nous avons su le succès obtenu par M. Félix Clément, et les chants du moyen âge, qu'il a si bien su interpréter, arranger et faire exécuter ; cette musique, dans sa noble et grandiose, dans sa pénétrante simplicité, a été trouvée supérieure même aux compositions de Palestrina. Puisse le faible écho de notre voix contribuer à soutenir ces heureux efforts ! puisse la musique remonter ainsi à son rang, du moins dans nos églises, en devenant vraiment chrétienne ! puisse-t-elle se maintenir dans la voie la plus propre à lui assurer toute sa puissance, toute son efficacité !

IV.

L'AME DE L'ARCHITECTURE.

Les titres de la musique pour primer tous les autres arts étant reconnus, l'architecture reste le premier des arts du dessin : le premier en importance, elle est aussi, sans aucun doute, le premier qui ait été exercé; elle dut l'être aussitôt que l'homme sentit le besoin de se faire un abri, et, mieux encore, aussitôt qu'il dressa un autel pour offrir à Dieu un sacrifice.

L'architecture est l'art de bâtir; et bâtir, c'est élever des constructions qui se soutiennent par l'emploi des matériaux, conformément aux lois de l'équilibre et à leurs forces de résistance réciproque. L'accord des parties, nécessaire à toute construction pour qu'elle puisse tenir, constitue, ou du moins contient en germe par elle-même, un genre de beauté; il en est un autre qui résulte de l'accord entre la construction et sa destination; le sentiment de ces beautés, la conception du plan de la construction et son exécution sous l'empire de ces sentiments, font que le constructeur est artiste, et que l'architecture est l'un des beaux-arts. La construction la plus élémentaire, quelques pierres superposées pour former un autel ou un monument commémoratif, deux branches d'arbre inclinées pour former la charpente d'une hutte, peuvent être disposées avec art et même avec un vif sentiment de l'art. La beauté d'une œuvre architecturale, quelle que soit l'importance de sa masse, ou très-minime ou très-considérable, tient toujours aux deux genres de beauté que nous venons de déterminer : l'accord des parties entre elles, et l'accord du tout avec sa destination.

La destination entre donc pour sa part dans les conditions de la beauté propre à l'architecture; nous disons même qu'elle y entre comme partie principale, dans ce sens qu'elle en est l'âme, et qu'elle l'élève à la dignité d'une beauté de l'ordre moral, autant que cette destination elle-même participe de cet ordre supérieur. Dans ce sens, l'architecture elle-même est une forme de langage; chacune de ses œuvres ou seulement la figure de cette œuvre dit la chose à laquelle elle est destinée, elle en exprime la pensée; et autant cette pensée est belle, autant elle contient en germe le principe de cette beauté. Une maison est un abri : considérée comme abri purement individuel, elle n'offre guère d'autre pensée que celle d'un préservatif contre les intempéries de l'atmosphère. Que Dieu en ait fourni les moyens, que l'homme se les approprie par son industrie, il y a là des

idées morales d'ordre, de providence, de travail, qui s'appliquent à la moindre case; traitée avec art, elle ne demande rien d'élevé, rien de vaste; mais elle comportera un emploi rationnel des matériaux, un agencement convenable des parties rentrantes et des parties saillantes, une bonne distribution des pleins et des jours, et de cet ensemble, s'il est réussi, il résultera une impression d'ordre, de sécurité et de paix.

Une demeure plus vaste implique l'idée de famille, l'idée d'un rang social; il se peut qu'elle soit une œuvre de vaniteuse ostentation, disproportionnée avec la valeur réelle de ceux qui l'habitent; alors l'idée qu'elle exprime sera mal appliquée; il ne s'ensuit pas que l'idée en elle-même soit fausse. Abriter ses enfants sous son toit, y recevoir ses amis, s'annoncer, par l'importance de la construction, comme un de ces foyers sociaux où se rencontrent la culture de l'esprit, les nobles habitudes, où se recrutent les magistrats de la cité, les officiers de ses armées, où tous, grands et petits, peuvent venir chercher appui et conseil, il n'y a rien là qui ne soit fondé, quand l'application en est bien faite.

Supérieure est l'idée qui s'attache aux monuments publics : la pensée nationale, l'honneur de la cité, l'accord entre les citoyens, le patriotisme, le respect de la loi, de la justice, le sentiment de la patrie peuvent y trouver leur expression. Il est des monuments d'un ordre moins élevé par leur destination, centre de plaisirs ou d'affaires, qui peuvent cependant participer de l'idée sociale; le commerce a non-seulement sa solide utilité, il peut s'élever jusqu'à une légitime grandeur; il y a des plaisirs qui, goûtés en commun, entretiennent l'urbanité; et une certaine mesure de loisirs et de détente entre dans les conditions de toute vraie civilisation. A les juger de la manière la plus défavorable, on dirait encore des monuments qui entrent dans de pareils ordres d'idée, qu'ils offrent une fausse application d'une pensée vraie.

Au-dessus de tout est l'idée inhérente aux monuments religieux, et nous nous plaisons à le répéter avec Joseph de Maistre, le génie de l'architecture n'est vraiment à l'aise que dans les temples. Quand il s'agit, par un monument, de rendre à Dieu l'honneur qui lui est dû, rien de trop grand ne saurait être conçu, rien de trop précieux ne saurait être employé, et le but, toujours au-dessus des efforts de l'homme, les surexcite sans les lasser. Le faîte d'aucun édifice ne s'élèvera aussi haut que les cieux où habite Celui qui les a créés; aucun ne sera assez large pour embrasser son immensité; cependant, même dans la construction d'un temple, il faut savoir se borner, et comparant l'architecte et l'écrivain, on dira avec autant de raison : Qui ne sut se borner, ne sut jamais écrire, ne sut jamais construire. Il faut se borner, non-seulement commandé par l'étendue de

ses ressources, non-seulement par rapport aux dimensions de l'édifice, en le réduisant aux proportions les mieux appropriées à sa destination spéciale, à l'espace, aux matériaux dont l'on dispose; on ne fera pas le plan d'une cathédrale, quand on vous demandera de bâtir une église rurale; on ne confondra pas l'oratoire où quelques fidèles vont se recueillir en silence, et la basilique où ils sont tous conviés à s'assembler en grande pompe; il faut encore se borner par rapport à tout ce qui peut concourir à l'aspect de la construction; des décorations trop multipliées peuvent s'éteindre les unes les autres; elles peuvent nuire à l'effet de l'ensemble; leur emploi doit être calculé à raison de ce qu'elles paraîtront à la distance voulue, et non pas selon ce qu'elles pourraient avoir de valeur intrinsèque; le défaut de sobriété dans l'emploi des moyens, quand les ressources abondent, est l'un des écueils où se brise le plus souvent le bon goût, où s'amortit la puissance d'action dans les lettres et les arts.

Sans cesser d'avoir un caractère religieux, un monument peut passer des conditions les plus modestes à l'aspect le plus splendide, et quelque simple qu'il soit, s'il inspire la pensée de Dieu, il portera en lui l'empreinte de la plus grande des beautés. Tout architecte qui met la main à un monument religieux devrait y apporter un sentiment de respect, et ce respect devrait se faire sentir par le soin et l'accord apportés dans les moindres parties : de la sorte, on peut toujours faire bien, même en faisant peu; et en faisant beaucoup on sera moins exposé à faire, comme il arrive trop souvent, mal à grands frais. On se souviendra aussi qu'une œuvre disproportionnée avec son idée, ou ce qui est bien pire, une œuvre sans idée, est une œuvre creuse et qui sonne faux. Si l'on veut savoir, au contraire, jusqu'où peut s'élever la pensée chrétienne dans la conception d'un temple, nous invitons à méditer sur ces pensées : tout ce que nous pouvons faire de mieux en ce monde n'est que l'ombre, l'essai, la préparation des réalités éternelles de l'autre vie, et c'est dans ce que nous pouvons savoir de la cité céleste qu'il faut chercher le type le plus accompli du temple; or, saint Jean nous l'a appris, le temple là-haut, c'est Dieu lui-même, Dieu et l'Agneau; c'est-à-dire Dieu dans les splendeurs de sa nature divine, et Dieu dans les ineffables perfections de la nature humaine unie à la divinité.

V.

UN MOT SUR LA JUSTESSE DES PROPORTIONS ET L'UNITÉ DE STYLE EN ARCHITECTURE.

Le système des proportions et de l'accord des parties est foncièrement le même, quelle que soit la destination ou l'importance des monuments ; cet accord doit se maintenir dans leurs détails, de telle sorte qu'un style ou un mode de construction adopté, les mesures, les lignes, les formes, les combinaisons qui le caractérisent, se retrouvent dans toutes les parties similaires avec tout ce qui doit y correspondre. La case ou la maison est le type fondamental de toute construction; le temple est la maison de Dieu, et aussi, dans les idées chrétiennes, la maison de famille pour les fidèles; les édifices publics sont les maisons de la communauté des citoyens; d'autres constructions ne sont que des parties de la maison plus ou moins développée, ou du moins ont leurs types dans quelque partie de la maison, dans l'élévation isolée d'un seul de ses éléments. Les éléments constitutifs de la maison peuvent se réduire à quatre piliers soutenant une toiture. Le menhir, qui consiste dans la seule élévation d'une pierre brute, est un pilier grossier ; l'obélisque n'est que le menhir taillé régulièrement; la colonne isolée revient de plus près aux conditions d'un support; la pyramide pourrait être considérée comme toiture reposant sur le sol même, sans élévation de supports; mais elle participe plutôt de la double donnée de support et de toiture également isolés.

Toutes les règles de l'architecture grecque ont été ramenées aux conditions offertes par les éléments de construction d'une simple maison, et de même que le génie ne doit jamais s'écarter des règles du bon sens, on a eu raison d'imposer aux plus vastes et aux plus somptueux édifices des rapports de proportion fondés sur la nature élémentaire des parties dont ils sont tous composés ; mais dans ces règles on n'a eu en vue qu'une seule manière d'employer les éléments dont nous parlons ; et vouloir les imposer comme absolues, ce serait emprisonner l'art et le bon goût dans des limites trop étroites.

Dans le système d'architecture grecque, le type est la maison à toiture très-surbaissée, ou même recouverte en terrasse; on n'y emploie à peu près que la ligne droite; on la pose verticalement, horizontalement; les lignes obliques même y sont rares, elles s'éloignent peu de l'horizontale, et les lignes horizontales y dominent les lignes verticales elles-mêmes.

La maison à toit aigu peut servir de type à un système de construction tout différent et aussi rationnel; et si le premier système a sa raison d'être dans les climats très-tempérés, le second est souvent préférable dans ceux qui sont plus exposés aux rigueurs de l'hiver; il s'agit d'ailleurs foncièrement de savoir, si l'on emploiera comme couverture des matériaux suspendus et accrochés, comme le sont les ardoises et les tuiles plates, ou des matériaux qui reposent seulement sur un appui, et qui glisseraient si la toiture était très-inclinée, comme étaient les tuiles à rebord des Romains, comme sont encore nos tuiles communes. Ce système plus élémentaire semblerait offrir des conditions supérieures de solidité; mais on pourrait s'y tromper; étant plus massif, il charge davantage les supports, et la solidité dépend en grande partie de la proportion entre les supports et leur charge.

Le type de la maison à toit surbaissé a pour conséquence la prédominance des lignes horizontales, celui de la maison à toit aigu détermine la prédominance des lignes verticales: les obliques, qui tendaient à se confondre avec les premières, venant au contraire à se rapprocher de celles-ci, d'autant que l'acuité est plus grande. L'un ou l'autre système peut s'accommoder des lignes courbes; les Grecs s'en étaient abstenus, et, sous ce rapport encore, leur système serait trop restrictif, si l'on voulait l'imposer comme règle universelle. L'emploi exclusif de la ligne droite est plus élémentaire; celui de la ligne courbe exige un peu plus d'art, mais il est également motivé. Cela dépend des matériaux dont l'on dispose: vous avez une pierre assez longue et assez résistante pour porter sur deux supports et laisser entre eux un espace suffisant, vous en faites une architrave. Vous n'en avez que de moindres dimensions, vous les disposez en voussoirs, et vous faites un arc; mais alors il faut calculer une condition de résistance de plus; le poids de l'architrave ne s'exerçait sur le support que perpendiculairement, l'arc exerce sur lui une pression oblique; il faudra donc le contrebuter ou lui donner assez de masse pour qu'il puisse en quelque sorte se contrebuter lui-même. D'ailleurs, le système de construction au moyen de l'arc exigeant moins de masse dans les parties soutenues que celui de l'architrave, et les arcs pouvant se combiner de manière à se contrebuter les uns les autres, au total par ce système on arrive à pouvoir dégager le massif des supports, loin d'être nécessairement obligé de l'augmenter.

Les lignes courbes comportent deux principales variétés où l'on n'emploie en architecture que des sections de cercles continus: le plein cintre, selon l'expression convenue, où l'on appelle à se prêter un mutuel appui deux arcs de cercle semblables qui forment l'arc aigu, pour lequel le

nom d'ogive a prévalu, bien qu'il s'appliquât ordinairement au support, et non à l'arc du système ogival. Revenant au type élémentaire de la maison, on remarque que le plein cintre s'harmonise avec la toiture surbaissée, et l'ogive avec la toiture aiguë.

La nature des matériaux dont nous avons déjà dit un mot, pour expliquer l'emploi de l'arc préférablement à la plate-bande ou architrave, a une influence souvent décisive sur les différents systèmes d'architecture ; et des différences ainsi motivées sont on ne peut plus rationnelles. Les matériaux essentiels de construction n'ont été, pendant bien des siècles, que la pierre et le bois, le marbre étant compris sous le nom générique de pierre ; aujourd'hui le fer tend de plus en plus à rivaliser d'importance avec eux. A l'emploi de la pierre correspondent des formes plus massives, plus raccourcies ; avec le bois, elles deviennent plus sveltes ; l'usage du fer doit amener à les rendre de plus en plus grêles. Des différences presque aussi grandes peuvent résulter du plus ou moins de résistance de telle et telle espèce de pierre, de telle et telle espèce de bois ; le granit ou le tuffau provoqueront des modes de construction et des styles très-divers ; comment aurait-on pu poursuivre le même résultat avec les blocs gigantesques entassés dans les anciennes constructions asiatiques, avec les marbres pantéliques de la Grèce, et avec les légers moellons équarris qui forment les voûtes de nos cathédrales ?

Toutes les variétés de forme et de style qui peuvent résulter légitimement de la différence des combinaisons et des matériaux sont innombrables, et nous aurions à écrire un traité d'architecture, que nous ne voudrions pas nous égarer dans l'étude de tout ce qui a été fait, encore moins de tout ce qui pourrait l'être. Nous ne voulons ici qu'indiquer comment il ne faut pas être exclusif, et comment il faut savoir l'être. Il ne faut pas être exclusif, dans ce sens qu'il faut avoir l'esprit assez large pour comprendre qu'il y a beaucoup de manières de bien faire ; dans ce sens qu'on sache apprécier ce qui a été fait selon les besoins, les moyens, le génie des lieux et des temps, et admirer ce qui est beau partout où on le trouve ; mais il faut aussi avoir un système, un génie à soi, y croire, le suivre, le soutenir, en exclure tout ce qui ne lui appartient pas : en un mot, être soi ; autrement on ne fera rien qui ait de la grandeur, de l'harmonie, qui puisse survivre à la fantaisie passagère qui l'a fait naître, survivre, dans ce sens que le monument puisse toujours être trouvé beau.

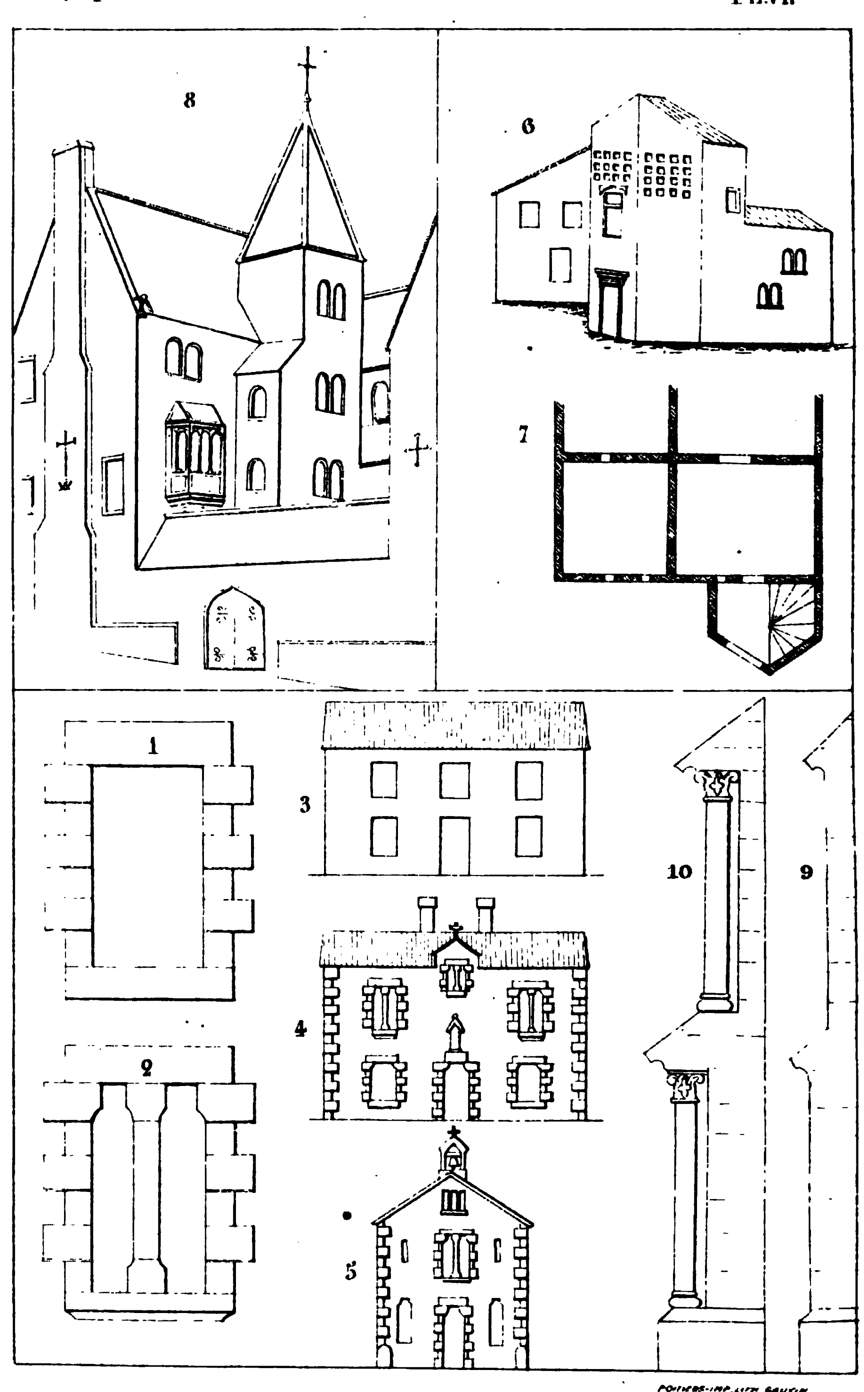
Dans un temps comme le nôtre, où les moyens de connaissance et les moyens d'action sont développés comme ils ne l'ont peut-être jamais été, il arrive que, dans peu d'années, on voit des hommes de talent adopter, les uns et les autres, des systèmes d'architecture très-différents, et en

poursuivre l'application avec un certain succès. A défaut de l'initiative du génie, ils ont la pénétration du système qu'ils adoptent; ils l'adoptent à l'exclusion d'aucun autre; ils se l'approprient rapidement, et comme il a eu vie, ils peuvent le faire revivre, à un jour donné, dans d'assez bonnes conditions, et, sans être parfaitement originale, leur œuvre sera bien mieux qu'un pastiche.

Qu'on irait bien plus loin si, au lieu seulement de cette unité de style poursuivie isolément dans un seul monument, chacun, soutenu de tous, dans un milieu commun, avait toute sa vie poursuivi le même but, avec des moyens de mieux en mieux connus, parce qu'ils seraient constamment pratiqués!

Au lieu de cela, à côté de quelques œuvres sérieuses vraiment étudiées, où l'on a repris une voie qui pourrait servir de point de départ pour s'en créer une à soi — nous parlons d'une génération, d'un peuple et, mieux que cela, de cette communauté de peuples qui fut la chrétienté — que voit-on trop souvent? des œuvres décousues, où, sous prétexte de faire du nouveau, on hache toutes les lignes, on confond toutes les données. Nous ne dirons pas que le talent y manque; de nos jours, le talent abonde. Ce qui fait défaut, c'est la fermeté de la direction, c'est la pureté et l'élévation du goût; disons mieux, c'est la foi.

Puissent les chrétiens, du moins, les vrais chrétiens, c'est-à-dire ceux qui vivent en chrétiens, qui travaillent et qui prient, et non sans succès assurément, afin d'obtenir pour beaucoup d'autres de mourir en chrétiens, et de leur être réunis dans la cité qui se construit là-haut avec les matériaux ramassés ici-bas; puissent ceux-là, du moins, former le désir, concevoir le dessein, entreprendre, si leurs vues sont plus arrêtées, de converger tous dès à présent dans le sentiment du beau comme dans l'accomplissement du bien! puissent-ils avoir un art à eux, nous allions dire une architecture à eux, et nous sommes arrêté par cette pensée que les préférences vers tels ou tels des systèmes de construction et de style qui ont été employés au service de l'Église depuis sa fondation, sont si variées, si oscillantes, quelques-unes si fondées en sens divers, qu'il paraît impossible d'en faire prévaloir une seule, même dans ce milieu choisi. C'est pourquoi nous nous en tenons à ce terme de convergence, et l'on convergera en se formant tous un goût éclairé, qui sache, dans tous les styles, résister à l'éclat qui séduit, et lui préférer la justesse des proportions. La justesse des proportions est une source de beautés dans les moindres choses, humbles beautés qui échappent aux esprits blasés, qui délectent les esprits délicats; et c'est avec la justesse de proportions pour guide que l'on s'élève avec sûreté jusqu'à la conception et l'exécution des grandes choses.



ARCHITECTURE RELIGIEUSE USUELLE.

VI.

DES CONSTRUCTIONS CIVILES A DESTINATION RELIGIEUSE.

L'architecture chrétienne n'est pas limitée à la construction des églises : un monastère, une école de Frères ou de Sœurs, un presbytère, sont ou peuvent être des édifices chrétiens ; il importerait que le sentiment chrétien s'y fît sentir, et qu'on sût leur donner une physionomie qui les distinguât d'une habitation vulgaire, comme Welby Pugin, le grand architecte de la rénovation du catholicisme en Angleterre, s'était attaché à le faire dans les nombreuses constructions nécessitées par cet heureux mouvement. Que la demeure d'une communauté de vierges consacrées à Dieu, par sa seule vue, inspire le recueillement ; que celle du pasteur de la paroisse, plus ouverte, ne prenne pas cependant un air d'évaporation et de légèreté. On se sert, il est bien entendu, de ce que l'on a, et communément les maisons occupées par des prêtres ou des religieuses ne se distinguent pas des maisons voisines ; nous ne voulons pas dire qu'il y ait grand mal à cela ; mais ne serait-il pas mieux de leur donner un certain cachet, lorsqu'on est dans le cas de les construire à neuf ? On est souvent alors dans l'obligation de prendre les voies les plus économiques ; mais on peut donner du cachet sans augmentation de travail, sans accroissement de dimension, sâns matériaux de choix, sans aucun surcroît de frais, par conséquent : telles ou telles pierres mises en saillies ou rentrées, telles ouvertures plus longues ou plus larges peuvent suffire pour donner la physionomie dont nous parlons.

Voici une construction des plus modestes : par raison d'économie et pour n'employer que les matériaux les plus usuels dans la contrée, vous ne voulez pas sortir des données d'un carré oblong recouvert en tuiles communes, vous ne vous permettez ni sculptures ni moulures ; la physionomie que vous pouvez lui donner dépendra uniquement de la forme et de la disposition des fenêtres et des portes, et de celui des côtés de la maison que vous mettrez en façade. Admettons même qu'on ne se serve que de la ligne droite. Au lieu d'ouvertures à arêtes quadrangulaires toutes sèches (pl. VII, fig. 1), faites saillir l'assise supérieure des jambages, de manière à soutenir le linteau sur deux consoles, fig. 2 : vous leur donnez déjà un petit cachet différent ; allongez les fenêtres en les rétrécissant, accouplez-les, et vous pouvez, au lieu de cette maison que vous voyez

partout, fig. 3, obtenir celle-ci qui peut déjà dire quelque chose, fig. 4. Nous supposons que, de part et d'autre, l'un des grands côtés de la maison a été mis en façade ; mettez-y le pignon, fig. 5, et le résultat sera encore plus propre à annoncer, par exemple, l'humble demeure de ces bonnes Sœurs, qui se consacrent à l'éducation des enfants dans nos campagnes. Pourquoi, nous objecterait-on, telle ou telle de ces dispositions serait-elle réputée plus religieuse qu'aucune autre ? Celles où il y a un peu de tendance à s'élever prêtent plus à la signification que nous voulons leur donner, pourrions-nous répondre, que celles qui en ont plutôt à s'étaler ; que l'on tienne compte aussi de la facilité que nous trouvons à placer ici une statue de la sainte Vierge au-dessus de la porte, fig. 4 ; ici la cloche de la communauté, au sommet du pignon, fig. 5, de part et d'autre à mettre la croix en évidence.

Nous croyons aussi qu'il y a de justes motifs pour accorder la préférence aux formes et aux dispositions qui offrent une certaine teinte d'antiquité. Or, voici, fig. 6, ce qui reste près de nous, dans un modeste village, d'un ancien presbytère depuis longtemps, deux cents ans peut-être, abandonné à d'autres usages. On voit qu'il suffit d'un avant-corps à pans coupés, fig. 7, destiné à contenir l'escalier et à affirmer le droit de pigeonnier, pour conserver à ces débris tronqués une petite physionomie. Il serait à désirer sans doute qu'on eût conservé ce qui peut ainsi en donner plutôt que d'avoir à y revenir, et qu'il en fût comme des vêtements ecclésiastiques et monastiques empruntés aux usages communément établis dans les temps d'où ils proviennent. Ces vêtements ne s'en distinguaient que par de légères modifications, facilement comprises dans un sens de gravité, de simplicité, de modestie, sans nulle affectation de singularité. Plus tard, quand ils en sont venus à prendre une physionomie si remarquablement distinctive, c'est que tout avait changé autour d'eux, tandis qu'ils ne changeaient pas ou changeaient peu, et les yeux alors s'y étaient accoutumés, leur signification était bien déterminée. Le retour au passé, quand on y revient après solution de continuité, prend lui-même facilement au contraire une couleur de nouveauté, nous dirions même d'instabilité, vis-à-vis de laquelle les gardiens des mœurs ont toujours montré au moins de la défiance. Mais pourquoi ne profiterait-on pas des oscillations de la mode, pour ressaisir, dans un moment favorable et dans un esprit sérieux, des formes et des dispositions vraiment rationnelles, qu'on n'aurait pas dû abandonner ? En Angleterre, Welby Pugin était d'autant mieux fondé à se faire le champion de cette ligne de conduite, que tout était à créer pour les catholiques, lorsqu'ils ne faisaient encore que commencer à prendre en œuvres et en nombre

ce magnifique essor qui a été la conséquence de leur émancipation. Les formes et les usages avec lesquels il s'agissait de rompre, ou n'étaient pas les leurs, ou s'ils s'en étaient accommodés, c'était dans un état de compression dont ils n'avaient nul besoin de perpétuer le souvenir en se les appropriant.

Ramené lui-même au catholicisme par l'étude des monuments religieux du moyen âge, parce qu'il avait trouvé dans leurs constructions mille et mille témoignages en faveur de la doctrine et des rites de la véritable Église, le grand architecte dont nous parlons disait : « Un grand « nombre de gens des plus mal informés, mais des mieux intentionnés, « surtout dans les districts agricoles, s'opposent au catholicisme par « des motifs tout catholiques. Ils considèrent leur vieille Église comme la « seule vraie ; ils ne sont pas suffisamment instruits pour faire une dis- « tinction entre le ministère catholique et le ministère protestant exercé « dans cette vieille Église, et ils témoignent un égal éloignement pour le « conventicule dissident, bâti par un prêcheur indépendant, et pour le lieu « de réunion, élevé en fait, mais sans qu'il y paraisse, pour la célébra- « tion de ces mêmes rites sacrés auxquels sa vieille église était destinée. » (*The present state of eclesiastical architecture in England republished from Dublin Review*, in-8°. Londres, 1843, p. 6, 7.) Pugin aurait pu invoquer des arguments analogues en faveur de ses constructions de couvents et de maisons ecclésiastiques, sinon comme étant elles-mêmes un élément de conversion, au moins dans ce sens qu'elles ralliaient le présent au passé ; et par leur ressemblance d'aspect avec celles qui, autrefois, avaient une pareille destination, elles indiquaient une similitude de vies et de croyances entre ceux qui les habitaient ou qui les avaient habitées les unes et les autres.

Plus de trente ans se sont passés : depuis, on a tellement bâti dans les genres les plus divers en France, comme en Angleterre, que désormais on peut faire son choix en dehors des plates-bandes et des façades rectangulaires, sans se montrer trop entreprenant, sans se donner en rien un air insolite. Le système de l'architecte anglais par rapport aux constructions que nous croyons pouvoir appeler civiles à destination religieuse, peut se résumer dans ces trois points qui apparaissent sensiblement dans l'échantillon que nous en donnons, fig. 8, emprunté au palais épiscopal de Birmingham : préférence accordée aux dispositions pittoresques sur les dispositions sèchement symétriques ; à la ligne perpendiculaire sur la ligne horizontale, dans l'élévation des bâtiments : grande liberté quant à l'emploi de la ligne courbe concurremment avec la ligne droite, dans les ouvertures. Nous avons prononcé le mot de pittoresque :

si on s'attachait au pittoresque comme tel, on tomberait facilement dans la fantaisie; rien ne serait plus éloigné du caractère de gravité et de simplicité qui doit dominer dans les constructions dont nous parlons. Tel n'était point l'esprit de Pugin; pour lui il s'agissait d'obtenir ce double résultat : des constructions qui se recueillent et qui s'élèvent plus qu'elles ne s'étalent. Quoi qu'il en soit, pour nous-même, c'est seulement dans ce but et avec mesure que nous appuyons ses conclusions, non pas pour qu'on le suive pas à pas, mais plutôt afin que l'on entre modérément, prudemment dans des voies analogues, déterminées par les modèles qui peuvent être restés dans la contrée même où l'on construit; et quant aux dispositions pittoresques ou symétriques, nous allons essayer d'exposer à leur sujet quelques considérations spéciales.

VII.

DE LA SYMÉTRIE ET DES DISPOSITIONS PITTORESQUES DANS L'ARCHITECTURE.

L'équilibre est la loi essentielle et primordiale de toute œuvre d'architecture, et l'on dirait presque que la symétrie est une condition de l'équilibre; mais la symétrie, en effet, a lieu par la pondération des parties similaires, et l'équilibre peut s'établir par des parties seulement équivalentes. Ce qui en cela est nécessaire pour la solidité de la construction doit se manifester extérieurement pour la satisfaction de l'esprit et pour celle du regard, autrement dit pour répondre à la notion de l'art, en répondant à celle de la beauté. A défaut de symétrie proprement dite, il faut que l'œil, dans les parties d'un même bâtiment qui se correspondent, aperçoive eertains équivalents. Deux types de beauté s'offrent principalement dans la nature comme modèles à l'architecte : l'animal et la plante; en les portant l'un et l'autre à leur plus haut degré d'expression : nous dirons l'homme et le chêne. Dans l'homme, la symétrie extérieure est parfaite; la symétrie est la base même de toute construction végétale, elle est frappante dans la graine, principalement dans les plantes à deux cotyledons. Dans celles mêmes qui n'ont qu'une seule feuille séminale, cette feuille se compose de deux parties similaires, comme on le voit très-bien dans un grain de blé ou dans le noyau d'une datte. Quand la plante prend sa croissance, si la symétrie est dérangée, on peut dire qu'il y a un constant effort pour la rétablir; ou, mieux encore, il semble que ces dérangements ne viennent que des influences extérieures, et que la vie végétale tend incessamment à les rétablir; d'où il résulte, comme une

sorte de compromis, la pondération propre à ce genre de construction. Le développement d'une feuille ou d'une branche d'un côté de la plante, en demande, en provoque une autre ou plusieurs autres, proportionnelles dans leur ensemble, de l'autre côté; c'est une sorte d'oscillation et comme une lutte contre des puissances contraires, lutte qui constitue la vie.

Quelque chose de semblable se retrouve dans l'animal dès qu'il agit c'est-à-dire dès que, chez lui, la vie se manifeste : les parties similaires s'inclinent diversement, et la symétrie se dérange; un muscle s'avance, l'autre se retire; la tête s'incline, les hanches se plient en sens contraire; les yeux même, en se dirigeant vers un même objet, ne conservent pas identiquement le même aspect, la prunelle de l'un s'éloignant de la ligne médiale, tandis que l'autre s'en approche, à moins que l'objet en vue ne soit absolument en face.

On peut en conclure que la symétrie parfaite implique l'idée d'une organisation supérieure, et que la pondération des parties moins rigoureusement symétriques implique celle de la vie et du mouvement.

Dieu seul peut donner la vie en prenant les termes à la lettre; mais l'homme, dans un sens, peut aussi donner une sorte de vie à ses œuvres, et nous ne prenons pas ici seulement le terme dans la signification de durée; il donne de la vie à ses œuvres de peinture et de sculpture, quand il les représente comme en ayant les apparences, et pour en donner l'idée. Il est dans l'ordre, en conséquence, que, dans ses compositions plastiques, peintes ou sculptées, l'artiste ne s'astreigne pas à une symétrie trop rigoureuse, à moins qu'elles ne soient une dépendance de l'architecture, ou qu'elles soient appelées à jouer un rôle architectural.

Il n'est pas de l'essence de l'architecture de prétendre à la vie; un monument peut cependant prendre une certaine vie, en rappelant toute celle qui s'y rattache, et quant à son usage, et quant à sa destination future, et quant à tout ce dont il a été le témoin. S'il a longtemps duré, et que plusieurs générations, avec des goûts et des besoins différents, lui aient fourni leur apport, il se peut que, dans ses différentes parties, à défaut de symétrie, nulle pondération proportionnelle ne venant satisfaire le regard, il se peut que les formes de différentes époques s'y heurtent en se rapprochant; mais il se peut aussi que, chacune d'elles ayant été heureusement inspirée dans ses raccords, il en résulte un ensemble pittoresque où la pensée venant en aide à la vue, elles soient l'une et l'autre satisfaites, l'aspect des lieux leur rappelant tout ce qui s'y rattache de souvenirs. Quand on répare d'anciens bâtiments, il est sage, il est de bon goût de tenir compte de cette situation, et personne ne contestera qu'y

faisant une annexe, on ne puisse harmoniser le neuf avec le vieux, tout en imprimant aux constructions nouvelles un cachet qui leur soit propre, sans s'astreindre à rentrer absolument dans les données fournies par les anciennes.

Il est certaines constructions nouvelles dans leur entier dont les combinaisons pittoresques ne pourraient guère se justifier, si on se donnait la peine d'y réfléchir, que par la pensée de leur donner ainsi l'air de diverses constructions successives. Cette sorte de jeu nous paraîtrait peu en rapport avec la gravité et la simplicité que demandent toutes les constructions religieuses, alors même que l'on partage nos vues et que l'on cherche à leur donner un certain cachet; mais nous ne détournons pas des combinaisons pittoresques motivées par la diversité des besoins auxquels on est appelé à pourvoir, commandés par des conditions d'espace. Une tourelle qui renferme l'escalier, une aile consacrée à une servitude, dégagée avec une couverture distincte du corps principal de bâtiment auquel ils attiennent, peuvent, avec un bon agencement, être d'un effet satisfaisant pour le coup d'œil, dans un système modérément pittoresque. Ils peuvent servir, en ramassant les bâtiments, à éviter de mettre en vue un trop grand développement de façade, tandis que, dans le système de la symétrie rectiligne, ils ne seraient qu'une superfétation désagréable.

Nous continuerons de parler des constructions qui ne sont religieuses qu'accessoirement : le temple ou l'église seuls, en effet, méritent absolument ce titre. Quand il s'agit de les construire, on comprendra que l'on soit astreint beaucoup plus strictement à la régularité symétrique; elle est nécessaire pour donner à la maison de Dieu l'air de solennité, la majesté qui lui convient. Cette pensée est applicable à la moindre chapelle comme au plus vaste édifice, car Celui qu'on y adore est le même, on y offre le même sacrifice. Cependant tous les genres d'architecture n'ont pas, sous ce rapport, d'égales exigences. Le temple antique ne se comprend guère qu'isolé, et l'architecture grecque, qui en est dérivée, se prête difficilement à recevoir des annexes. Il n'en est pas de même des différentes architectures du moyen âge : en cela même on y sent davantage la vie, la vie chrétienne. Le monument qu'une génération a commencé a été continué par les générations suivantes, et l'apport de chacune d'elles se distingue par des différences de style qui, souvent, dérangent la symétrie sans déplaire à la vue. Il n'est pas rare, comme à la façade de la cathédrale de Chartres, qu'une tour du XIVe siècle s'élève comme pendant d'une tour du XIIe. Ces œuvres des siècles doivent être respectées. Nous dissuaderions vivement, au contraire, s'il en était besoin, d'imiter de pareils disparates dans un monument construit tout d'une pièce; mais

des variétés plus secondaires, celles qu'on remarque, par exemple, dans les chapiteaux de l'architecture romane ou de l'architecture ogivale, ne sont pas en opposition avec leur génie, et nous avons pu en comparer l'harmonie à celle des strophes d'un même chant lyrique où, comprises sous le même rhythme, chacune d'elles se présente avec ses variétés de pensées et d'expression. Pour que la comparaison puisse être suivie de près, il faudrait, il est vrai, que chacun des chapiteaux que nous prenons pour exemples fût de même dimension générale, et offrît le même galbe, avec une variété de feuillage dans une disposition analogue. Ces conditions sont remplies dans l'ogival bien mieux que dans le roman; et, à nos yeux, c'est un des points qui plaident en faveur de l'ogival primitif et tendant à prouver sa supériorité sur les styles qui l'ont précédé, comme sur ceux qui l'ont suivi.

Dans les basiliques primitives de style latin, on remarque généralement une grande variété non-seulement dans les chapiteaux, mais dans les colonnes qui les supportent. Ces associations, si contraires au génie de l'art grec, dont le style latin dérive directement, proviennent de la situation du monde romain et de son état de ruine, lorsque ces monuments se sont élevés sur ses débris et avec ses débris; ils accusent une époque de décadence; mais la décadence est dans ce qui tombe, et non pas dans ceux qui relèvent, et, de leur part, le procédé se justifie par la situation même. La variété, souvent fantastique, des mêmes membres d'architecture dans les constructions romanes élevées tout à neuf s'explique par une corruption du goût, et ne se justifie pas aussi bien; il y a là quelque chose qui vient de l'élément barbare, contre lequel réagit le XIIIe siècle, ce grand siècle que nous avons appelé le siècle d'Innocent III, de Philippe-Auguste et de saint Louis.

VIII.

SYSTÈMES D'ARCHITECTURE DIVERS, PRÉFÉRENCES MOTIVÉES.

Les systèmes de constructions employés pour les églises chrétiennes peuvent se réduire à quatre, que nous appelons latin, roman, ogival et moderne : on pourrait s'étonner que nous n'y comprenions pas l'architecture grecque. Nous répondrons que la construction des basiliques primitives est si différente de celle des temples de la Grèce antique, que les ranger sous le même nom nous paraît prêter à la confusion plutôt que servir à la clarté; et quant à l'architecture moderne, tout en prétendant re-

nouveler l'architecture grecque et le système de ses ordres, elle en est restée, au fond, si différente que nous croyons devoir également, par nos termes, faire sentir cette essentielle différence. Il n'y a de vraiment grecques parmi nos églises modernes, quant au système soutenu de construction, que celles dont la Madeleine de Paris est le type le plus remarquable, et l'on sait combien il a fallu d'expédients pour l'accommoder au besoin d'une église chrétienne : ce ne sont là que des exceptions.

La différence caractéristique entre l'architecture latine chrétienne et l'architecture grecque païenne tient à celle qui existait à Rome même, avant le triomphe du Christianisme, entre le temple et la basilique. Le temple grec ou romain se développe à l'extérieur ; la basilique se développe à l'intérieur ; le temple se réduit au dedans à une *cella* proportionnellement étroite ; il étale au dehors ses colonnades et ses somptueux portiques L'usage de la basilique réclame un grand espace couvert. Il serait matériellement possible, c'est hors de doute, de l'entourer extérieurement de colonnades, comme l'a été le temple lui-même ; mais on ne l'a pas fait, et l'on ne pourrait le faire sans exagérer outre mesure les dimensions totales du monument. Il en souffrirait même au point de vue du coup d'œil, et le résultat, sous ce rapport, ne répondrait pas à l'énormité des dépenses. Nous le dirons à plus forte raison de la basilique chrétienne, lorsque, développant la donnée de l'abside, prenant la forme de croix au moyen des transsepts, appelant des chapelles et des autels particuliers à rayonner autour du sanctuaire principal, elle en est venue à avoir un plan qui lui est propre.

Il est arrivé, en conséquence, que, dans les basiliques chrétiennes comme dans les anciennes basiliques civiles, la décoration extérieure s'est bornée, ou à peu près, à la façade d'entrée, et on ne cite aucun monument de ce genre qui ait jamais acquis quelque renom. Ce n'est rien encore, comparativement à la nudité des murs latéraux dans le système de la basilique latine ; elle a donné beau jeu à M. de Montalembert, lorsqu'en 1837, voulant opposer une construction de ce style et une construction ogivale pour montrer la supériorité décorative de celle-ci, il mit en regard les flancs dénudés de Notre-Dame-de-Lorette, et l'un des côtés de la Sainte-Chapelle, si coquettement parée de ses fenêtres, de ses contreforts et des clochetons (*Du catholicisme et du vandalisme de l'art*). Il y a lieu sans doute de revenir un peu sur l'impression produite, dans un moment de vive réaction, par cette comparaison abrupte. L'on peut faire plus d'une objection contre la multiplicité trop grande des détails, qui nuit facilement, dans l'architecture ogivale, à la pureté et à la majesté du style. L'on pourra dire, pour défendre Notre-Dame-de-Lorette, ce que nous

venons de démontrer, que son type n'est ni grec, ni païen, que c'est le type de la basilique chrétienne primitive, type qui se prête mieux qu'aucun autre aux décorations intérieures par la peinture, et qui nous a valu en effet les œuvres d'Orsel et de Périn dans cette église, celles de Flandrin à Saint-Vincent-de-Paul. Telles sont les œuvres humaines; elles ne sauraient présenter tous les genres d'avantages à la fois. Somme toute, nous maintenons nos préférences pour l'architecture ogivale; mais avec les oscillations dans le goût que nous pouvons constater autour de nous, nous sentons que nous ne réussirions pas à faire prévaloir notre thèse en la soutenant trop exclusivement.

En 1845, comme nous revenions d'Angleterre, dans une note adressée à la *Société des Antiquaires de l'Ouest*, publiée dans ses Bulletins de l'année (p. 235), et assez remarquée alors pour avoir été reproduite dans l'*Univers*, sans que nous ayons pris aucune prat à cette insertion, rendant compte de la renaissance de l'architecture ogivale en Angleterre, et des constructions de Welby Pugin, nous avions témoigné du regret que, chez nous, où cette architecture avait été remise en honneur par l'étude, avec non moins de succès, on n'eût pas, autant que chez nos voisins, passé de la théorie à la pratique. Nous exprimions en même temps le désir que, tout en imitant ce qui se faisait de l'autre côté de la Manche, l'on fît mieux sous deux rapports essentiels: parlant du palais alors en construction à Westminster pour le Parlement, nous combattions cette idée, trop longtemps répandue, que l'architecture ogivale devait surtout son mérite au nombre et à la légèreté de ses détails, et nous demandions un style plus mâle; nous faisions remarquer qu'en haine du plâtre et des plafonds plats, et aussi sans doute par raison d'économie, et afin de pourvoir plus vite à des besoins urgents, Welby Pugin, dans les nombreuses églises qu'il venait de bâtir, avait généralement laissé en vue de riches et élégantes charpentes; et, tout en reconnaissant leur mérite, nous réclamions en faveur du caractère bien autrement monumental de nos anciennes voûtes.

Nos vœux, bientôt après, ont été largement exaucés. Nous l'avons déjà fait observer : à part nos cathédrales et nos grandes églises abbatiales du moyen âge, dont rien de ce qui a été fait de notre temps n'a encore pu approcher, nous ne pensons pas qu'à aucune époque, dans une égale période, on ait bâti autant d'églises, et aussi bien, qu'on en a élevé dans ces trente dernières années; généralement elles l'ont été en style ogival du XIIIe siècle, et de nobles voûtes en pierre les couronnent. Nous avons tout près de nous la preuve de ce que nous avançons: sans compter un très-grand nombre d'églises paroissiales dans nos petites villes et nos campa-

gnes, il suffit de nommer Saint-Nicolas et Saint-Clément, de Nantes, les chapelles des Jésuites, à Nantes et à Poitiers, la chapelle conventuelle des Filles de la Sagésse, à Saint-Laurent-sur-Sèvre.

Mais voilà que, dans la direction de ce mouvement, on ne voit plus autant de fermeté, et lorsqu'il s'agit d'élever un monument du premier ordre, comme notre siècle jusqu'à présent n'avait pas su en construire pour le service de Dieu, le système ogival a été tellement délaissé dans le concours ouvert pour la construction de l'église nationale du Sacré-Cœur, qu'aucun des projets où l'on avait voulu lui rester fidèle, n'a mérité d'être mentionné. On ne peut contester que, dans la circonstance, les préférences qu'on était généralement convenu d'accorder aux formes graves et solennelles de la coupole sur les élancements du campanile ou du clocher, comme point d'élévation caractéristique, reposaient sur des motifs très-sérieux ; et l'on n'a pas vu encore de coupoles élevées dans le style ogival. On n'en a pas vu, mais pourquoi n'en verrait-on pas? car ce système se distingue précisément par son exquise flexibilité. Est-il vrai même qu'on n'en a pas vu? La coupole de Florence dérive du style ogival, bien plus que du Panthéon d'Agrippa ou de Sainte-Sophie de Constantinople? Elle s'en écarte à certains égards, parce qu'à l'époque de Bruneleschi, l'art chrétien n'avait plus assez de foi en lui-même. Cette coupole pouvait, en restant foncièrement ce qu'elle est, mieux s'harmoniser avec la nef d'Arnolfo, sans mélanges de style. Pour nous, nous en sommes convaincu. Qu'on s'attache aux principes; ceux de l'architecture ogivale consistent dans ces deux points essentiels : la voûte d'arêtes et le rejet d'une partie des supports et de leurs masses à l'extérieur de l'édifice, cela comme conséquence rationnelle et comme développement d'une double pensée correspondant au double besoin de toute architecture chrétienne ; le besoin d'espace et le besoin d'élévation. La voûte d'arête dégage d'une grande partie de son poids le faîte de l'édifice, en distinguant les membres résistants, sur lesquels elle concentre et le poids et la force, des fonds, de pur remplissage, qu'elle allége, au profit de la commune solidité. Le contrefort lui offre un point d'appui directement en rapport avec la poussée oblique des voûtes, et la convergence de toutes ses nervures sur un point unique. Son usage est si rationnel, qu'on ne peut y suppléer, pour peu que les voûtes aient de l'élévation, que par l'accroissement démesuré de la masse à l'intérieur ou par l'adjonction de ces tirants en fer ou en bois qui déparent la plupart des plus belles églises eu Italie, parce qu'adoptant l'art aigu, on n'a jamais su très-bien y comprendre le système ogival.

Il semblait que cette adjonction de supports au dehors avait quelque chose

de barbare, comme ce nom même si mal appliqué de gothique, tandis que, loin qu'il y eût rien là qui sentît la barbarie des envahisseurs de l'empire romain tombant de décrépitude, c'était le produit d'une civilisation nouvelle, dans toute la séve de sa jeunesse et de sa propre originalité.

Et aujourd'hui encore, quand on veut combattre l'architecture ogivale, on lui oppose ses contreforts, comme si elle ne pouvait pas se porter sur ses jambes et avait besoin de béquilles : le mot est sorti de la bouche d'un de ces hommes qui, après avoir prôné l'ogive par amour de la mode et par caprice, se sont faits ses adversaires quand ils sont devenus les ennemis déclarés de l'Église. Tous les chrétiens devraient reconnaître que c'est là un symptôme, et se sentir avertis de défendre tout ce qui est combattu dans un pareil esprit.

L'architecture ogivale n'a pas besoin de béquilles; elle se sert de ses membres naturels, et ces membres sont des ailes : qui pourrait lui reprocher d'en avoir ? Il lui est aussi naturel de buter ses voûtes qu'à l'architecture grecque de faire reposer ses architraves sur des colonnes, et chacun de ces modes de soutènement, s'il est bien entendu, loin de nuire à l'aspect de l'édifice, viendra, au contraire, lui prêter son mode de décoration le plus rationnel : les contreforts sont au dehors la parure des constructions ogivales. Si ceux qui ont été généralement employés, même au XIIIe siècle, sont trouvés trop grêles, qu'on leur donne plus de corps. Il y en a des exemples ; et quand il n'y en aurait pas, pourquoi ne tirerait-on pas d'un système d'architecture tout ce qui est susceptible de donner, quoiqu'il ne l'ait pas encore fait ?

Lorsque l'on est revenu à la pratique de l'architecture ogivale, le point de départ était l'archéologie. Les promoteurs du mouvement, dans la crainte qu'on ne s'égarât faute d'expérience, s'étaient imposé ou à peu près une règle de ne rien faire qui n'eût été fait : l'archéologie servait nécessairement de guide. Cette sorte de tâtonnement était assez motivée dans le commencement; mais il fallait apprendre à voler de ses propres ailes, sous peine de rester sans vitalité, sans essor. Pour nous, quand nous avons été dans le cas de participer à de modestes constructions, sans être ni dessinateur ni architecte, mais en nous aidant du crayon, du goût et des connaissances techniques de nos amis, il nous est arrivé, ayant à fortifier tout à la fois et à orner les contreforts d'une chapelle de château qui avaient été construits, comme on le voit (pl. VII, fig. 9), d'imaginer une adjonction de colonnes (fig. 10), sans nous inquiéter de savoir si on avait jamais rien fait de semblable au XIIIe siècle, et nous l'ignorons encore ; mais, à nos yeux, il était clair comme le jour que, en agissant ainsi, nous

ne faisions que tirer une conséquence de ses prémisses ; et c'est d'après ce même principe logique que, après s'être bien pénétré du caractère essentiel de l'architecture ogivale, nous croyons qu'on pourrait en tirer en grand des résultats aussi variés que le comporte la différence des situations, des goûts et des époques.

L'essentiel, nous le répétons, c'est de se pénétrer du caractère et de l'essence du système d'architecture que l'on adopte en principe; et, à cet effet, il ne faut pas aller en chercher les modèles à une époque de vrai ou prétendu perfectionnement, car il arrive alors presque toujours que, en prenant une voie, on en a laissé d'autres qui auraient mené plus loin et plus haut encore ; il vaut mieux en considérer les jets primordiaux. Ainsi, pour l'architecture grecque, qui voudra en connaître toute la puissance n'ira pas l'étudier dans l'ordre corinthien, mais dans le dorique primitif. De même, pour tirer du système ogival tout ce qu'on est en droit d'en attendre, il faut le prendre au moment où il se dégage du roman, où il le soulève, le grandit, et participe cependant de ses fortes qualités.

Jetant un mot sur cette question à la fin de notre introduction, nous avons fait pressentir qu'on pourrait tirer un grand parti d'un système de construction où l'on s'efforcerait de réunir les qualités fort différentes des plus belles églises élevées en Italie ou en France au XIIIe siècle. Prenez Saint-Pétrone, à Bologne; la cathédrale et Santa Maria Novella, à Florence ; Saints-Jean-et-Paul et Santa Maria dei Frari, à Venise. Toutes ces églises ont pour trait commun une grande largeur de nef, une grande largeur des arcs latéraux ou formerets, comme des arcs doubleaux, et ces arcs ne sont que modérément aigus. L'effet en serait singulièrement majestueux et hardi, et nous concevrions qu'on le préférât à nos nefs proportionnellement plus étroites et au plus vif élancement de nos faisceaux de colonnettes, si ce n'était ces déplorables tirants en fer et en bois qui les déparent, et ne suffisent pas à leur donner la solidité que nous obtenons au moyen de nos contreforts; leur absence fait aussi que ces églises sont au dehors presque toutes d'une nudité des plus désagréables, à moins qu'elles n'aient été recouvertes d'un revêtement de marbre, comme la cathédrale de Florence l'a été seulement sur les côtés, genre de décoration qui ne nous semble qu'un palliatif, quand il usurpe la première place, au lieu de remplir les vides laissés par les vrais membres de l'architecture.

Avec le même système d'arcs larges et hardis qui ouvrent tant d'espace, adoptez les faisceaux de colonnes plutôt que les pilastres plats, généralement préférés dans les églises dont nous venons de parler : par

ce moyen vous pourrez augmenter la masse du support vertical, sans lui donner un air trop massif. Que ces colonnes en faisceaux soient cependant plus nourries et moins multipliées que ne sont souvent les nôtres, et l'aspect du pilier ainsi formé sera suffisamment robuste pour satisfaire le regard; il le sera, et ne le sera pas trop. Ces éléments bien combinés, nous sommes persuadé que, malgré la largeur des voûtes, on achèverait de leur donner toute la solidité dont elles ont besoin au moyen de contreforts d'autant plus vigoureux qu'ils seraient plus espacés, et par là même ils pourraient prendre un aspect aussi grave que le demanderait le caractère soutenu de tout l'édifice.

Ceci, en grande partie, a été fait dans notre cathédrale de Poitiers. Nous n'avons pas à rechercher ici pourquoi elle n'est pas comptée au premier rang, et ne vient dans l'opinion commune que tout au plus en seconde ligne; mais assurément les arcs de ses nefs sont en eux-mêmes une beauté du premier ordre. On peut préférer plus d'élancement, c'est une affaire de goût; mais pour la pureté, pour la majesté des lignes, nous ne connaissons rien qui leur soit supérieur; et si l'on voulait plus d'élévation, il faudrait accroître proportionnellement toutes les dimensions, sans changer leurs rapports. Voilà donc une indication de la voie où l'on pourrait s'engager, et impossible à nous de dire tout ce qu'on pourrait en tirer avec de l'étude et du génie.

Rien de semblable n'a été tenté dans le plus important concours d'architecture dont probablement notre siècle aura été le témoin. Il y a bien eu dans ce concours une remarquable convergence de vues dans ce sens, que tous les projets arrivés en tête de ligne participent plus ou moins de l'architecture romane, l'architecture byzantine à coupoles multiples n'étant, dans une classification un peu large, qu'une branche du roman; chacun de ces projets est lui-même conçu avec un caractère d'unité très-remarquable, grande supériorité sur un certain nombre de constructions hybrides, qui ont apparu, dans les derniers temps, élevées sous la direction de l'autorité civile avec destination religieuse. Mais l'unité de vues manque en ce sens que les tendances ainsi manifestées menaceraient de compromettre l'impulsion donnée jusqu'ici aux constructions religieuses, en portant à douter, par l'effet d'un changement de mode, si ce qu'on a fait et cru faire pour le mieux, en suivant le système ogival, ne serait pas mieux si on s'y fût pris autrement, et ce doute détruirait la confiance, en paralyserait l'émulation.

Heureusement, ce n'est pas en descendant l'échelle, c'est en la remontant que l'esprit manifesté dans le concours s'écarte des traditions du

XIIIe siècle ; nous aurions voulu un peu moins italien, un peu plus français, quant au choix des modèles; nous n'y voudrions pas une disposition qui semblerait avoir été systématique, et en cela même plus italienne que française d'origine, à écarter des éléments de système ogival, lors même qu'ils se présentaient tout naturellement, lors même qu'ils pouvaient s'harmoniser avec plus d'un projet, sans diminuer en rien le caractère de rondeur et de large fermeté qu'on avait justement prétendu leur donner; mais c'est le XIIe siècle qui a enfanté le XIIIe; du roman exhaussé est né l'ogival, et c'est aux qualités du premier qu'il faut remonter pour réformer le second. Ce sera là notre conclusion. Nous applaudissons à ce vaillant concours ; nous applaudissons au choix du jury d'examen : les projets de MM. Douillard sont ceux qui nous avaient paru avoir le plus d'originalité et annoncer de la part de leurs auteurs le plus d'initiative, ceux qui rappelaient mieux qu'aucun autre le mouvement qui autrefois du XIIe siècle fit le XIIIe ; nous comprenons cependant les motifs qui les ont fait rejeter en seconde ligne, et nous doutions peu, avant même que le jury n'eût prononcé avec une maturité et une connaissance de cause sous lesquelles, pour toute sorte de raisons, nous avions à nous incliner, que le projet assurément le plus ample, le mieux étudié, le plus soutenu, le plus en rapport avec le programme, ne dût l'emporter, et n'imposât à l'œuvre le goût personnel de son auteur.

Nous y applaudissons, nous sommes assuré que cette œuvre, en de pareilles mains, sera bien conduite, et le résultat sera digne de la pensée qui l'a inspirée. Mais nous ne voudrions pas qu'à tout propos, à raison de ce succès, on substituât la coupole à notre voûte d'arêtes, les pilastres carrés à nos faisceaux de colonne, qu'on adoptât le plein cintre au point de proscrire l'arc ogival ; ce que nous voudrions, c'est qu'on s'attachât de plus en plus à la pureté, à la fermeté des lignes, à la sage sobriété des détails, sans en exclure l'élégance, et qu'on redoutât comme une critique, d'entendre louer aucune partie du monument, comme méritant le nom de dentelle de pierre : à chaque chose sa juste place, la dentelle à la sienne quand elle orne l'aube du prêtre à l'autel, et nous aimons que la pierre s'affirme comme étant toujours de la pierre.

Si nous soutenons l'architecture ogivale, c'est que nous sommes porté à croire, sans en avoir fait une suffisante étude pour pouvoir le prouver, que, vu l'espace et l'élévation demandées pour l'église chrétienne, c'est au moyen de ce système qu'on peut les obtenir dans les meilleures conditions d'économie et de solidité.

D'ailleurs, dans toutes les branches de l'Art, dans la peinture comme dans l'architecture, qu'il s'agisse de grec antique ou de roman, de l'ogival

ou du grec moderne, nous serons toujours pour les formes les plus amples et les plus suivies avec une noble simplicité, où l'on se montrera d'autant mieux maître de ses moyens, qu'on saura les employer avec plus de mesure, car c'est en même temps la voie du bien dans les œuvres les plus modestes, et la voie du beau dans les plus grandes.

FIN DU SIXIÈME VOLUME.

TABLE DES MATIÈRES.

TABLE DES PLANCHES ET VIGNETTES.

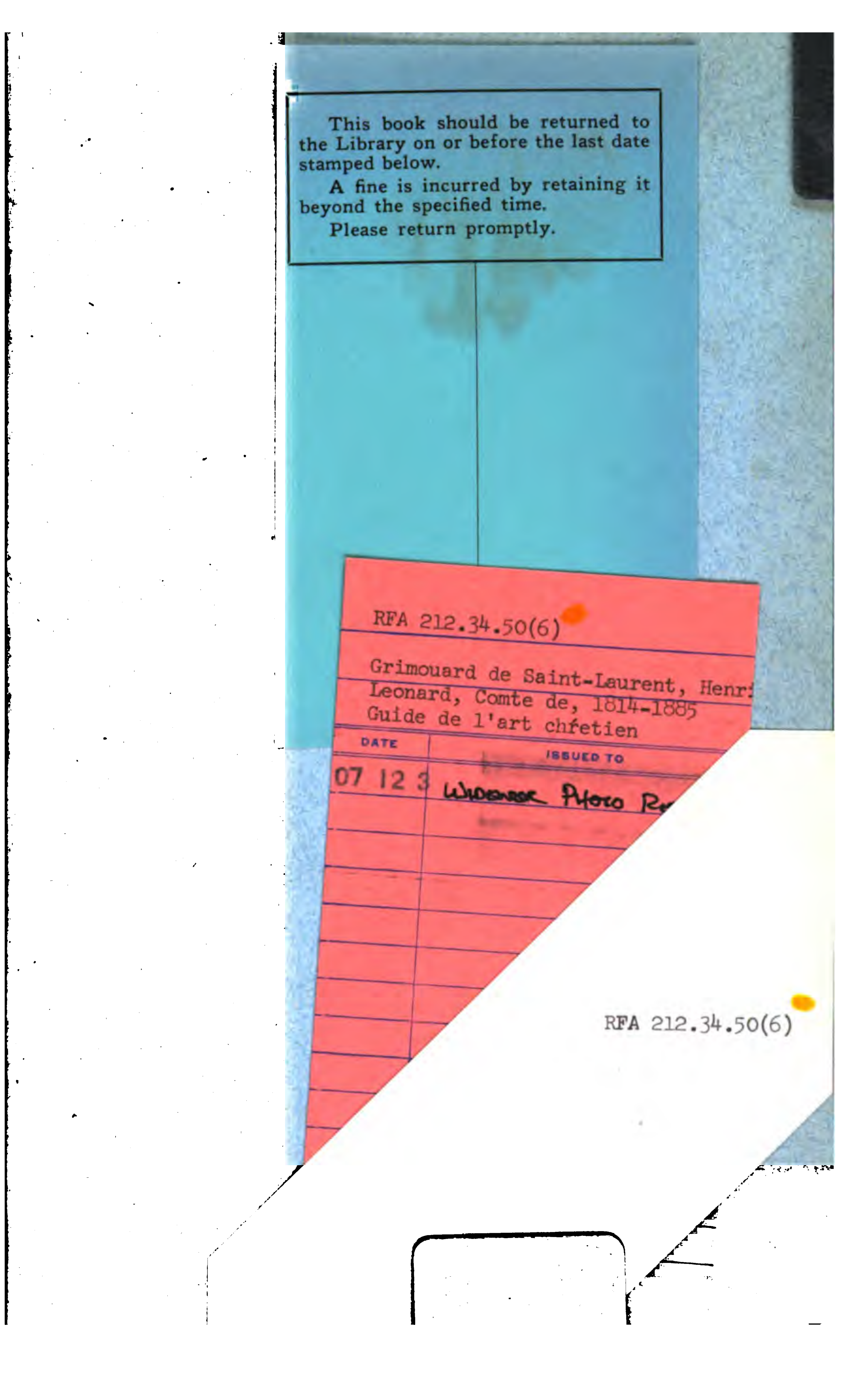
PLANCHES.

VIGNETTES.

ERRATA.

Page 3, 1re colonne, article saint Antonin, ligne 4, *ses caractères*, lisez *son caractère*.
Page 7, 1re colonne, article saint Célestin, ligne 3, *son attribut*, lisez *ses attributs*.
Page 14, 1re colonne, article saint Germain, ligne 3, *sainte Germaine*, lisez *sainte Geneviève*.
Page 38, 2e colonne, ligne dernière, *à Venise*, lisez *à Bruges*.
Page 46, 1re colonne, article Champagne, *Lallemand; peintre obscure*, lisez *Lallemand, peintre obscur*.
Page 47, 2e colonne, article Dominiquin, *mort en 1541*, lisez 1641.
Page 53, 2e colonne, ligne 1re, 263, lisez 265.
Page 82, 1re colonne, *Burgati*, lisez *Bugati*.
Page 82, 1re colonne, article Cahier, ligne 2, 1806, lisez 1807.
Page 83, 1re colonne, ligne 30, *interpellation*, lisez *interprétation*.
Page 154, 1re colonne, article Charny, 2e ligne, xve *siècle*, lisez xive *siècle*.
Page 155, 1re colonne, article Chasuble, *Casala*, lisez *Casula*.
Page 158, 1re colonne, ligne 23, *ne sont pas celles*, lisez *sont celles*.
» » 2e colonne, ligne 18, *exagération et fin*, lisez *exagération en force*.
Page 162, 1re colonne, article Clous, ligne 11, *au* xive *siècle....., se propage au* xiiie, lisez *qui apparaît au* xiiie...., *se propage au* xive.
Page 174, 1re colonne, article Crucifix, ligne 9, *crucifix chrétiens connus*, lisez *crucifix chrétiens connu*.
Page 196, 2e colonne, article Fondateurs, *note V*, lisez *note Z'*.
Page 216, 1re colonne, article bon Larron, ligne 11, *notes P, R*, lisez *P, P'*.
Page 236, 1re colonne, article Vivants, ligne 7, *note P*, lisez *note F*.
Page 240, 2e colonne, article Pasteur, ligne 24, *note P*, lisez *note F*.
Page 244, 2e colonne, article Perspective, ligne 2, *licence qu'elles comportent*, lisez *licences qu'elle comporte*.
Page 294, ligne 15, *note E*, lisez *note E'*.
Page 332, ligne 22, après *familière*, ajouter : *aux chrétiens des hauts temps*, et supprimer ces mots dans la ligne suivante.
Page 334, ligne 24, *strigles*, lisez *strigiles*.
Page 353, ligne 23, *au-dessous*, lisez *au-dessus*.
Page 354, note P', ligne 4, ive *siècle*, lisez vie *siècle*.
Page 367, note du bas, 1re ligne, *le plus*, lisez *un plus*.
Page 383, ligne avant dernière, *note R*, lisez *note S*.

POITIERS. — TYPOGRAPHIE DE HENRI OUDIN.


This book should be returned to the Library on or before the last date stamped below.
A fine is incurred by retaining it beyond the specified time.
Please return promptly.
RFA 212.34.50(6)
Grimouard de Saint-Laurent, Henr
Leonard, Comte de, 1814-1885
Guide de l'art chrétien
DATE
ISSUED TO
07 12 3
RFA 212.34.50(6)